DIE HANDZEICHNUNGEN DES JACQUES CALLOT

Catherine Barrett
1931

LEOPOLD ZAHN

DIE HANDZEICHNUNGEN DES JACQUES CALLOT

UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER PETERSBURGER SAMMLUNG

MIT 72 LICHTDRUCKEN
UND 54 ABBILDUNGEN
IM TEXT

1923

O. C. RECHT VERLAG / MÜNCHEN

COPYRIGHT BY O. C. RECHT VERLAG MÜNCHEN 1923

VORWORT

Meine ursprüngliche Absicht, einen systematischen und kritischen General-Katalog der Handzeichnungen J. Callots zu schreiben, haben Kriegs- und Nachkriegszeit mit ihren bekannten Unterbindungen und Hemmnissen nicht zur Tat werden lassen.

Den größten Teil des Materials kannte ich allerdings schon vor dem Kriege durch Autopsie; die Handzeichnungen der Uffizien wurden durch mich erstmalig kritisch katalogisiert (Foucque de Vagnonville erließ es sich, zwischen „gut und böse" zu unterscheiden); einige m. E. falsche Angaben der kritischen Verzeichnisse der Zeichnungen im Louvre und im Britischen Museum stellte ich richtig; leider verscheuchten mich die aufziehenden Katastrophenwolken des Juli 1914 jählings aus dem Zeichenkabinett der Petersburger Eremitage, bevor ich mit den Messungen der Blätter begonnen hatte. Da nun an ein Nachholen des Unterbliebenen gegenwärtig und auch wohl in der näheren Zukunft nicht gedacht werden kann, mußte ich mich entschließen, meine Arbeit als Torso dem Publikum zu übergeben, aber ich hoffe, daß ihr auch in unvollendeter Gestalt ein gewisses Verdienst zukommt — und sei es nur das der näheren Bekanntmachung mit einem der genialsten Zeichner der neueren Epochen.

München, den 19. Juli 1923. LEOPOLD ZAHN

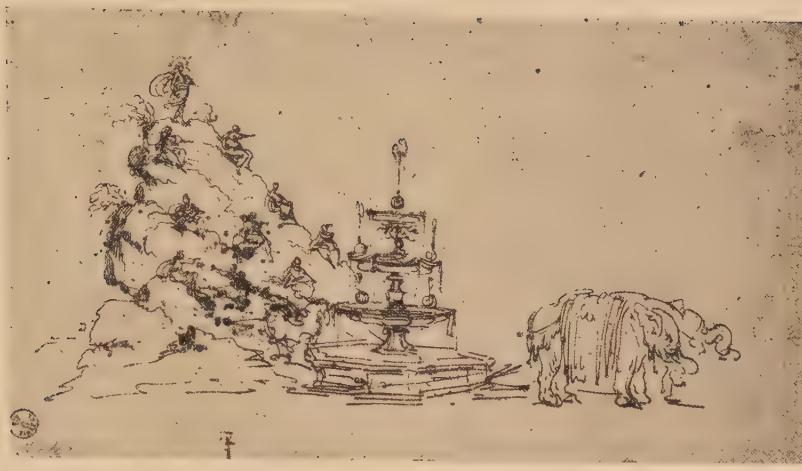
Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/diehandzeichnung0000leop

ERSTER ABSCHNITT

JACQUES CALLOT (1592 BIS 1635)

PERSÖNLICHKEIT / LEBEN / ENTWICKLUNG / WESEN UND BEDEUTUNG



1. Carro dell'Africa. Federzeichnung für M. 655. Uffizien.

MONTAG, den 26. März 1635, vormittags setzte sich ein stattlicher Trauerzug von einem kleinen, dem Hôtel de Salm benachbarten Hause aus in Bewegung, bog in „la Carrière" ein, überquerte sie, stieg die „Grande rue" herunter und mündete endlich in die Kirche Saint Epvre. Brüder, Neffen und Schwäger des Toten gingen hinter dem Sarg und die junge, tiefverschleierte Witwe. Die Notabeln der Stadt waren vertreten; ja neben den Funktionären des exilierten Herzogs sah man sogar Marivin, den Sekretär des französischen Gouverneurs Brassac, der Richelieus Befehle zur rücksichtslosen Unterdrückung aller Sympathiekundgebungen für das ancien régime auszuführen hatte. Groß war das Aufgebot an Geistlichen, was gewisse Rückschlüsse auf das Testament des Verstorbenen zuließ. (1) Für die herumlungernden Soldaten Ludwigs XIII. mag es eine willkommene Unterbrechung ihres eintönigen Lebens in dieser widerborstigen, von Pest und Krieg verheerten Stadt Nancy gewesen sein, den glänzenden Kondukt anzugaffen; aber sie wußten wohl nicht, daß man die Leiche des unübertrefflichen Schilderers ihrer Taten, ihrer Bewegungen, ihrer Uniformen, ihrer Gewohnheiten, ihres ganzen gewalttätigen und doch so pittoresken Lebens an ihnen vorbei zu Grabe trug, daß der schwankende Sarg die sterblichen Überreste des „Calcographe de son Altesse", Jean Jacques Callots, enthielt.

Kaum 43 Jahre alt, hatte er Sonnabend, den 24. März, in seinem eigenen Stadthause, betreut von seiner jungen Frau Katharina, geborenen Kuttinger, und dem Arzte Dr. Beschamps, ein Leben erstaunlichster Arbeitsintensität und unvergleichlicher künstlerischer Konzentration frühzeitig, aber kaum vorzeitig beschlossen; denn das hinterlassene Werk bedeutet die restlose Erfüllung einer schicksalsmäßigen Aufgabe.

Umfang, Reife und Selbstverständlichkeit der Produktion aus dem abschließenden Lustrum Callots läßt uns erst so ganz seine seltene, alle Widrigkeiten besiegende Schaffensenergie ermessen: mußten doch gerade die Ereignisse der Jahre 1630—35 seine Stimmung verdüstert und niedergedrückt haben. Denn; eine Landschaft, wie sie blühender, eine Bevölkerung, wie sie glücklicher nicht gedacht werden konnte, hatten Pest und Krieg in wenigen Jahren verwüstet und verarmt; das angestammte Herrscherhaus, von allen Untertanen und nicht am wenigsten von Callot selbst so verehrt und geliebt, war vertrieben; Söldlinge der Eroberer vergewaltigten die Patrioten. ([2]) Dazu kam noch ein schmerzendes Magenübel (ein Karzinom vielleicht), das Callot eine neue, unbequeme Arbeitsmethode aufzwang. Und trotzdem eine Fülle und Vollendung künstlerischer Hervorbringung, die uns selbst bei diesem an produktiven Stunden immer überreichen Künstler erstaunt: Frucht einer Lebensdisziplin, deren Reglement die Biographen mit Recht der Nachwelt überliefert haben.

Ein Frühaufsteher, machte Callot mit seinem Bruder einen kurzen Spaziergang, bevor er in die Morgenmesse ging. Anschließend begab er sich zur Arbeit, die er bis Mittag, wo sich die Familienmitglieder zu gemeinsamer Mahlzeit zusammenfanden, nicht verließ. Nach dem Essen bis zwei Uhr konnten etwaige Besuche bei ihm vorsprechen. Hierauf Wiederaufnahme der Arbeit, die oft auch noch nach dem Abendbrot beim Lampenlicht bis tief in die Nacht fortgesetzt wurde. Von Callots Arbeitszimmer und Arbeitsmethode vermittelt uns eine Radierung seines Schülers Collignon aus dem Jahre 1630 eine getreue Vorstellung: wir blicken in die Stube eines wohlhabenden Bürgers des 17. Jahrhunderts. Die Einrichtung beschränkt sich auf wenige Gegenstände: ein an das Fenster gerückter Tisch, einige Sessel, ein Säulenbett mit geschlossenen Vorhängen. In der Mitte der linken

2. Federskizze zu einem Turnier. Dresden, Kupferstichkabinett.

Längswand ein prächtiger Kamin. Sonderbar kontrastieren die als Wandschmuck dienenden Reliefbüsten römischer Kaiser mit dem über dem Bett schwebenden Schiffsmodell. Wie linkisch auch Collignons Darstellung ist, etwas von der Stimmung des Dürerschen „Hieronymus im Gehäuse" ist ihr trotzdem zu eigen, von jener friedlichen Stimmung, deren fruchtbare Elemente Stille und Arbeitsvertiefung heißen. Alle drei Menschen in der Stube sind ihrer Tätigkeit hingegeben. Vor dem Bette sitzt die Frau Callots, die Spitzenklöppel bewegend. Der Schüler Collignon, stolz auf die Arbeitsgemeinschaft mit seinem berühmten Lehrer, hat es nicht versäumt, sich selbst auf dem Blatt zu verewigen: dem Meister gegenüber beugt er sich über eine Zeichnung auf dem Tisch, der Callots Staffelei trägt. Callot selbst, eine Lupe vor den Augen, um die minutiöse Arbeit seiner échoppe schärfer zu kontrollieren, graviert eine auf die Staffelei gestellte Platte.([3]) (Das Magenleiden diktierte ihm die Verwendung dieses für einen Radierer ungewöhnlichen Malergeräts; denn über die Platte gekrümmt, empfand er unerträgliche Schmerzen.)
So mündete ein Leben, dessen erste Kapitel die Biographen gerne zu einem pikaresken Roman umgedichtet haben, äußerlich in die Banalität eines bis zur Monotonie geregelten Bürgerdaseins, während gleichzeitig die an die Schwelle des Callotschen Hauses anbrandende Bewegtheit weltgeschichtlicher Ereignisse nur von den Visionen der zwischen Arbeit und frommer Übung sich teilenden Künstlers übertroffen wurde. Aber „hat man" — um eine Frage Baudelaires zu wiederholen — „nicht oft bemerkt, daß nichts dem vollkommenen Bourgeois mehr gleicht als der Künstler von konzentriertem Genie"?

Un homme du coin du feu seiner Lebensweise nach also, entsprach Callot seiner körperlichen Erscheinung nach mehr dem Typus des honnête homme, dieser französischen Abart des italienischen cortegiano, wie sie sich im Laufe des 17. Jahrhunderts als Produkt einer reif gewordenen Gesellschaft hauptsächlich im höfischen Dunstkreis entwickelt hatte. Auf zwei Porträts beruht unsere Vorstellung von Callots äußerem Menschen. Das eine entstand 1627 in Brüssel. Kein Geringerer als van Dyck hat es gemalt; überliefert ist es uns nur in

5. Federskizze zu einem Turnier. Uffizien.

dem, übrigens ausgezeichneten, Stich Vorstermans. Das andere — aus dem Jahre 1629 — stammt von Michel Lasne, der mit Callot in Paris zusammengetroffen war. Obwohl also nur zwei Jahre voneinander getrennt, lassen diese beiden Porträts ziemlich weitgehende Verschiedenheiten nicht nur in der psychischen Interpretation, sondern auch im rein Physischen erkennen. Der Callot van Dycks ist ein junger, eleganter Mann von kaum 35 Jahren: seine Lippen sind weich und voll, seine Hände fast frauenhaft gerundet; das linksgescheitelte Haar wallt ihm lang herunter, das wohlgepflegte Bärtchen à la Richelieu (d. h. à la mode) entbehrt nicht einer gewissen Koketterie, und auch die Kleidung — besonders der Kragen und die Manschetten aus kunstvollen Venezianerspitzen — verrät den dandy. Was den Kopf fesselnd und bedeutend macht, konzentriert sich in dem klugen, etwas kühlen, etwas ironischen Blick der großen Augen, die die eines Beobachters sind, der leidenschaftlich gern, aber nicht leidenschaftlich beobachtet. Einen leicht grotesken Ton — von einem so höflichen Maler wie van Dyck wahrscheinlich besonders diskret angeschlagen — bringt die mehr an Cyrano als an klassische Formungen erinnernde Nase mit ihrer eigenwilligen Modellierung und ihrer unverkennbaren Tendenz nach oben in dieses ausgesprochen hübsche, eher einem adeligen Offizier denn einem Künstler angehörende Gesicht. — Nur zwei Jahre älter war Callot, als ihn Michel Lasne porträtierte. Aber der Kopf, den dieser festhielt, spricht, bei runderer und vollerer Gesichtsbildung, von endgültiger Gereiftheit und einer fast bureaukratisch gehaltenen Würde. Aus dem eleganten Offizier vor zwei Jahren scheint ein soignierter, selbstbewußter conseiller geworden zu sein, mit gewissen Erfahrungen im Antlitz, die ihn zu einer etwas spöttisch überlegenen Menschenverachtung berechtigen, und die dem 35jährigen ganz gewiß noch ferngelegen haben. (4)

Hat nun das Leben dieses Mannes eine Tragik gekannt wie das Rembrandts, den élan vital eines Rubens, den farbigen Abenteurerreichtum eines Salvator Rosa, die mystische Verzückung eines Bernini? War dieser honnête homme der Porträts Akteur oder Zuschauer, Visionär oder Beobachter, Bohémien oder Bourgeois?
Solange man den ältesten Biographen, Félibien und Baldinucci,

4. Zwei groteske Tänzer zu M. 626. Rötel und Feder. Louvre.

kritiklos Glauben schenkte, solange man vor allem jene biographischen Romane A. E. Voyarts, Leon Gonzlans usw. aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für bare Münze nahm, mußte man in Callot eine abenteuerliche, zigeunerhafte Persönlichkeit erblicken, würdig, von Dumas unter die Gestalten seiner „Drei Musketiere" aufgenommen zu werden. (5) Erst 1912 hat ein bis zur Pedanterie gewissenhafter Gelehrter, Edmond Bruwaert, jene pikaresken Legenden einer archivalische Forschungen verwertenden Kritik unterzogen, deren Resultate die „Société pour l'étude de la gravure française" der Öffentlichkeit übergab. Leider sind gerade die romanhaften Episoden aus dem Leben Callots diesem Überprüfungsprozeß zum Opfer gefallen.

Folgendermaßen verhält sich nach Bruwaert die Wirklichkeit: Jacques Callot ist der zweitälteste Sohn des Wappenherolds Jean Callot und seiner Frau Renée, der Tochter des Doktors Jacques Brunehaut. Das genaue Geburtsjahr ist nicht feststellbar. Bruwaert schwankt zwischen Ende 1591 und Anfang 1592. (6) Nach einem gemutmaßten Gelübde des Vaters, das dessen Flucht in die Ehe kurz vor der Priesterweihe sühnen sollte, hätten alle Kinder, mit Ausnahme des ältesten, einen geistlichen Beruf ergreifen sollen, wovon sich auch Callot bei seinem Eintritt in das 15. Lebensjahr bedroht sah: die in das Jahr 1608 fallende Flucht aus dem Elternhause wäre als Gegenmaßnahme des Knaben aufzufassen.

Ende August 1608 trifft Jacques in Rom ein. Wie er sich auf der langen, beschwerlichen Reise und in den ersten Monaten seines rö-

mischen Aufenthaltes ohne Geld und Erfahrung durchgeholfen hat, wissen wir nicht. Der unbeugsame, zielbewußte Wille, der das Abenteuer dieser Flucht zu einem guten Ende geführt hat, darf aber als eine der leitenden Eigenschaften Callots bezeichnet werden. — Ab April 1609 finden wir ihn in der Stellung eines „giovane" bei Philippe Thomassin, einem von der Goldschmiedezunft herkommenden Graphiker aus Troyes, der sich in Rom eingebürgert hatte, wo er eine marktgängige graphische Ware in eigener Werkstätte für den Selbstvertrieb herstellte. Seine Spezialität waren Heiligenbilder berühmter Meister in Nachstichen von monströsen Dimensionen, zu deren Druck meist mehrere Platten zusammengesetzt werden mußten. Das plötzliche Ausscheiden Callots aus dem Betrieb seines ersten Lehrers bringen die Biographen mit einem boccacesken Erlebnis des Jünglings in Verbindung: Gerometta Piscina, die, fünfzehneinhalbjährig, dem über 40 zählenden Thomassin in die Ehe gefolgt war, hätte sich in eine Liebschaft mit dem Lehrling ihres Mannes eingelassen; in flagranti mit ihr von dem eifersüchtigen Gatten ertappt, hätte Callot sein Heil in überstürzter Flucht gesucht. (7)

Callot blieb noch einige Zeit in Rom und übersiedelte erst Ende 1611 nach Florenz über Anregung des Beichtvaters der Großherzogin von Toskana, des Paters Etienne Arbinot aus Lothringen. Beziehungen zum toskanischen Hof hatten sich bereits etwas früher angesponnen durch Callots Mitarbeit an einer Tempesta in Auftrag gegebenen graphischen Folge (sog. „Pompes funèbres" M. 440—454) anläßlich der Leichenfeierlichkeiten für die am 3. Oktober 1611 verstorbene Margareta von Österreich, Königin von Spanien.

Wir sehen Callot in den ersten florentinischen Jahren dabei, sich in der Zeichnung und in der Kupferstichtechnik hauptsächlich auf autodidaktischem Wege zu vervollkommnen. Erst seit 1614 gehört er der Schule des Giulio Parigi an. Er bekommt, wie andere Künstler damals auch, von seiten des Hofes eine geldliche Unterstützung und freies Quartier in den Uffizien („la parte"). Ansehen und Einkommen Callots wachsen in dem Maße, in dem sich der Umfang seiner Produktion vergrößert. Schon treten namhafte Verleger wie Cecconcelli und Pignoni, mit Aufträgen an ihn heran. Er sieht sich gezwungen, zwei Gehilfen einzustellen: François le Paule und Antonio Francesco

5. Das erste Zwischenspiel. Kompositionsskizze für M. 630. Vorzeichnung in Bleistift, Ausführung in Feder, mit Bister laviert. Kupferstichkabinett, Berlin.

Lucini. Der Hof kargt nicht mit seiner Anerkennung. Huldvoll erweisen sich der Großherzog Cosmo II. und besonders der Prinz Giovanni di Medici. Vom Großherzog stammt das Porträtmedaillon, das auf Vorstermans Stich die Brust Callots schmückt. Außer den zahlreichen während des florentinischen Aufenthaltes entstandenen Werken legt noch die von Poelemburg erzählte, von Sandrart überlieferte Anekdote Zeugnis ab von Callots Fleiß und Geschicklichkeit: Einst wäre Poelemburg zu Callot gekommen, ihn abzuholen, „da er eben das Etzwasser aufgegossen, da er sich aber mitzugehen entschuldiget, und gleichwohl noch selbigen Abend mit völlig- und vollkommenvollendetem Druck zu ihnen sich verfüget hätte, welches wohl verwunderlich zu sehen gewesen, wie nämlichen immer möglich, das alles ohn einiges retochement bey so großem Werk (es handelt sich um den „Jahrmarkt von Impruneta") zu unglaublicher Perfektion und Vollkommenheit gebracht werden können".

Der Tod Cosimos (28. Februar 1621) führte zu einem für Callot und die anderen Künstler nachteiligen Umschwung der Verhältnisse, da die Regentschaft, für den unmündigen Ferdinand II. von den Großherzoginnen Christine und Maria Magdalena ausgeübt, aus Sparsamkeit jegliche Unterstützung der Künstler von der Budgetliste strich. Callot leidet es nicht lange unter dem amusischen, knauserigen Regime, und schon Ende April 1621 tritt er in Begleitung des Bischofs von Toul, Jean des Porcellets, die Rückreise nach Nancy an. Aber in seiner Heimat sehnt er sich mit Dürerscher Wehmut nach dem wunderbaren Land Italia. „... wenn ich an Florenz denke," schreibt er unter dem 5. August 1621 an seinen Gönner Domenico Pandolfini (Sekretär des Picchena), „so bemächtigt sich meiner eine so große Melancholie, daß ich ohne die Hoffnung, einst dahin zurückzukehren, gewiß sterben würde. Doch jenes hoffe ich soll in kurzer Zeit geschehen, d. h. sobald ich mein eigener Herr sein werde."(8) Diese Sehnsucht verläßt ihn sein ganzes Leben lang nicht. In seinem Sterbejahr zeigt er sich endlich fest entschlossen, wieder nach Florenz zurückzukehren, aber mitten unter den Vorbereitungen zur Übersiedelung überrascht ihn der Tod. Ich möchte in der Radierung „La petite treille" (M.710) — la dernière planche gravée par défunt Callot, à laquelle l'eau forte n'a été donnée qu'après sa mort — in diesem

6. Figurenstudien zu den „Capricci." Rötel und schwarze Kreide. Uffizien.

zartesten, lyrischst empfundenen Werke, das Callot je geschaffen hat, den Niederschlag seiner Sehnsucht nach den florentinischen Jugendtagen erblicken, um so mehr als es ein Motiv variiert, das schon einmal, und zwar auf dem Hauptwerk seiner florentinischen Zeit, auf dem „Jahrmarkt von Impruneta", aufgetaucht ist. (Die vigna, die sich links an das Haus neben der Kirche anschließt. Den Bettler mit dem Hund beobachtet man da und dort.)

Natürlich sucht Callot mit dem lothringischen Hof Fühlung zu bekommen. Die Voraussetzungen zu einem Kontakt waren ja in der Stellung seines Vaters und seines älteren Bruders gegeben. Die erste nachweisbare Verbindung mit dem Hof datiert vom Dezember 1622, zu welchem Zeitpunkt dem Künstler für drei Kupferplatten mit Eingravierungen außer Kurs gesetzter Münzen 20 francs ausbezahlt wurden. Unter dem 18. Mai 1623 bewilligt ein Handschreiben des Herzogs Heinrich II. dem Künstler bis 1626 ein jährliches Getreidedeputat. Sein ganzes Leben lang aber hat es Callot nicht so gut wie sein minderbegabter Kollege Claude Deruet verstanden, die Gunst des lothringischen Fürstenhauses auf sich zu lenken, und mehr als einmal wurde er bei Vergebung offizieller Aufträge zugunsten seines Nebenbuhlers übergangen. Um so reger und fruchtbringender gestalteten sich seine Beziehungen zum Klerus, denen er auch eine Reihe umfangreicher Aufträge verdankte. — Im November 1623 heiratete er in aller Stille eine ebenso reiche wie fromme adelige Dame, „Catharina Kettinguer (Kuttinger), fille de noble Nicolas Kettinguer, eschevin en la Justice de Marsal". War diese Ehe glücklich, hat diese Frau — im Guten oder Schlimmen — etwas für Callot bedeutet? Es fehlt an jeder diesbezüglichen Andeutung. Soll man Schlüsse aus dem Umstand ziehen, daß Callot kein einziges Werk seiner Frau gewidmet hat? Auch hat er sie nie porträtiert; aber freilich unter den wenigen Porträts, zu denen sich Callot entschließen konnte, findet sich kein einziges weibliches. Der Frau räumt Callot überhaupt nur eine untergeordnete Rolle in seiner Kunst ein. Das mag mit seiner unerotischen Einstellung zusammenhängen. Vor Obszönitäten Rabelaisscher Eindeutigkeit scheut er keinesfalls zurück, aber das Gebiet des Galanten, Amoureusen meidet er ängstlich. Unter den vielen tausend Figuren, die er gezeichnet hat, finden sich kaum zwei Dutzend

7. Karikaturenblatt. Feder. Einige Skizzen in schwarzer Kreide. Uffizien.

nackte. Ob er, strenggläubig wie er war, in der Befolgung der Vorschriften des Tridentinischen Konzils so peinlich gewesen sein mag? Seinem seßhaften Arbeitsleben bleibt er bis 1627 treu: in diesem Jahr ruft ihn ein Auftrag der Infantin Isabella in die Niederlande. Die so ruhmreiche Belagerung der Stadt Breda soll er durch seine Kunst verherrlichen. Zunächst macht er in Breda selbst gewissenhafte Lokalstudien, dann begibt er sich nach Utrecht zu seinem Jugendfreund Cornil Poelemburg, der ihm die Bekanntschaft mit dem Caravaggio-Nachahmer Gerhard van Honthorst vermittelt. Für kurze Zeit erliegt Callot dem Einfluß dieses Malers: zwei Radierungen „Le brelan" (M. 666) und „Le benedicite" (M. 65) sowie einige in Belgien verwahrte Zeichnungen bedeuten Hell-Dunkel Versuche im Sinne Caravaggio-Honthorst. (9) In Brüssel traf Callot mit van Dyck zusammen. Bruwaert weist bedeutungsvoll darauf hin, daß die ersten Radierungen van Dycks ungefähr in die Zeit des Zusammentreffens mit Callot fallen. — Um die Mitte Juni 1629 begibt sich Callot neuerdings auf Reisen. Paris ist sein Ziel. Hier bleibt er die Sommermonate über, im September kehrt er nach Nancy zurück. Félibien, der seine Informationen Israel Silvestre verdankt, bemerkt zu diesem Aufenthalt: „Lorsqu'il demeurait à Paris, il logeait avec son ami Israel au Petit Bourbon." Dieses Palais Bourbon, am Seineufer zwischen Louvre und St. Germain-l'Auxerrois gelegen, spielt eine bedeutende Rolle in der Geschichte der Anfänge des Französischen Theaters. Als nämlich Heinrich III. im Jahre 1576 die Reichsstände nach Blois zusammenrief, verfiel er auf den Gedanken, zur Unterhaltung der Versammelten eine der berühmtesten italienischen Schauspielertruppen, die „Comici gelosi", Meister der „Comedia dell' arte" (Direktor Flaminio Scala, genannt Flavio), kommen zu lassen. Von Blois nahm sie der König nach Paris mit, wo er ihnen den Saal im Palais Bourbon anwies. Es ist derselbe Raum, in dem auch noch Molière mit seiner Truppe in der ersten Zeit nach seiner Rückkehr aus der Provinz spielte. Ob wohl während der Anwesenheit Callots in Paris eine italienische Truppe im Palais gastierte, oder ob ihm sein Freund von Aufführungen der letzten Saison vorgeschwärmt hat? Bruwaert datiert nämlich mit guten Gründen die Serie der „Balli" in das Jahr 1629. Die Zeichnungen dazu gehen teilweise vielleicht

8. Studienblatt für „l'homme aux escargots". Rötel. Uffizien.

schon auf die italienische Zeit zurück. Nach Viktor Mannheimer's Vermutung hätte sie Callot in Neapel, das er 1620 im Verlaufe einer Mittelmeerreise (Skizzenbuch der Mittelmeerreise mit genauen Zeitangaben bei M. de Pass in Falmouth) besucht haben soll, gemacht. Es muß dahingestellt bleiben, ob eine mögliche Vorführung italienischer Komödianten im Palais Bourbon oder ein Bericht darüber der unmittelbare Anlaß für Callot war, seine italienischen Erinnerungen und Studien für die radierte Serie zu verwerten. ([10]) Sicher stehen mit dem Pariser Aufenthalt in Zusammenhang die beiden großen Ansichten von Paris („Louvre", M. 715 und „Pont neuf", M. 714) sowie der „Sklavenmarkt", („La petite vue de Paris", M. 712), den wir im Widerspruch zu Bruwaert, der den Vordergrund Stefano della Bella, den Hintergrund Israel Silvestre zuschreibt, wieder, wenigstens was den Vordergrund betrifft, für Callot in Anspruch nehmen.
A. 48 Die im Louvre befindliche Vorstudie zum „Sklavenmarkt" (G. M. II 1776), gegensinnig in schwarzer Kreide und Bister ausgeführt, zeigt in ihrer, die Komposition schematisch festlegenden Art eine weitgehende Verwandtschaft mit der in der gleichen Technik ausgeführten, ebenfalls gegensinnigen Kompositionsskizze zu den „Supplices", M. 667,
A. 47 im Britischen Museum (H. 15). Beide Studien sind evident von der gleichen Hand. Nicht genug damit: die Eremitage verwahrt zwei Blättchen mit gegensinnigen Bleistiftstudien zu der fraglichen Ra-
T. 41 dierung; auf dem einen (Nr. 1401) ist die Vordergrundsgruppe links
T. 53 vom Turm dargestellt, auf dem anderen (Nr. 1015) die zwei knienden Sklaven. Beide Zeichnungen können die Handschrift Callots nicht verleugnen. Man vergleiche den linken Kavalier auf Nr. 1401 mit der Gestalt eines sitzenden Jünglings für das „Rote Meer", (M. 1)
T. 37 auf dem Skizzenblatt Nr. 696 der Eremitage. Die weitgehende stilistische Übereinstimmung verbürgt nicht nur dieselbe Hand, sondern auch zeitliche Zusammengehörigkeit. Der „Sklavenmarkt" ist auch nach Henriets Datierung in demselben Jahr wie das „Rote Meer" entstanden, nämlich 1629. Endlich verdankt Callot dem Pariser Aufenthalt noch die Anregung zu den zwei Belagerungen „La Rochelle", (M. 511) und „Saint Martin de Ré", (M. 522). Es ist interessant zu verfolgen, wie die politischen Konstellationen der Zeit der Callotschen Darstellung der Belagerung von Isle de Ré mitgespielt haben. Ma-

9. Groteske Figuren. Rötel. Graphische Sammlung, München. Callot?

riette erwähnt eine Zeichnung Callots im Besitze M. Boulles mit der Vordergrundsgruppe der Belagerung. Diese umfaßte hier Ludwig XIII. Gaston d'Orléans und in deren Mitte Richelieu. Ein englischer Kaufmann M. Haye soll die Zeichnung erworben haben. Außerdem besaß Boulle nach Mariette noch eine zweite Zeichnung für diese Gruppe der Belagerung von Ré; auf dieser fehlt Gaston d'Orléans, während der Kardinal zu Pferd neben dem König hält. Auf der Radierung nun fehlt wiederum Richelieu, wogegen Gaston seinen Platz neben Ludwig XIII. behauptet. Die Platte aber, im Louvre aufbewahrt, zeigt noch schwache Spuren einer dritten Person, die vor dem Druck ausgemerzt wurde. Bruwaert kombiniert auf Grund dieses Tatbestandes folgendermaßen: Auftraggeberin war die Königin-Mutter. Sie wollte begreiflicherweise ihre beiden Söhne, die ja tatsächlich an der Belagerung teilgenommen hatten, auf der Darstellung verewigt wissen. Gegen das Portrait Richelieus scheint sie anfangs nichts einzuwenden gehabt zu haben. Aber nach dem endgültigen Triumph des Kardinals über sie (nach der journée des dupes) ertrug sie den Anblick ihres Feindes neben ihren Söhnen nicht mehr, und so gab sie den Befehl, den eigentlichen Eroberer der Inselfestung von der Radierung zu entfernen. Was auch geschah.

Bald nach Callots Rückkehr traf Gaston d'Orléans mit großem Gefolge in Nancy ein. Er wird von Karl IV. ebenso festlich empfangen wie 1627 die vom Königlichen Hofe vertriebene Herzogin von Chevreuse; war diese die Feindin Ludwigs XIII. gewesen, so galt Gaston d'Orléans, ein liebenswürdiger, aber unfähiger Schurke, als der erklärte Feind Richelieus. In dem provozierenden Benehmen des lothringischen Fürsten verrät sich schon die unheilvolle Spannung zwischen Frankreich und Lothringen, das als Expositur des Hauses Österreich ohnedies zum Opfer der Richelieuschen Eroberungspolitik vorherbestimmt war. — Gaston d'Orléans und seine Begleiter suchen den Umgang mit unserem Künstler. Man erzählt, daß der Prinz und sein Garderobemeister M. de Maulevrier täglich zwei Stunden bei Callot zugebracht hätten, um ihm beim Zeichnen zuzusehen oder seinen Zeichenunterricht zu genießen. Der witzigste Kopf unter den Begleitern Monsieurs war unstreitig Voiture, der arrivierte Weinhändlerssohn, Stammgast und Liebling des Hôtel Rambouillet, jetzt

10. Christus wird ans Kreuz genagelt. (Vgl. die Radierung M. 18 aus der „Großen Passion".) Bisterpinselzeichnung, weißgehöht, auf braungetöntem Papier. Graphische Sammlung, München.

conducteur des ambassadeurs im Dienste des Prinzen. Er mag wohl geglaubt haben, daß sein à tout prix geistreicher Feuilletonismus dem Charme und Esprit Callotscher Radierkunst gleichkäme, und so zeichnet er denn einen seiner an die Marquise de Rambouillet gerichteten Briefe aus Nancy (den eine Buchspende begleitet) mit dem Namen Jacques Callot. Dem Leibarzt des Prinzen, Doktor Charles de L'Orme, einem von sich sehr eingenommenen Manne, über den Tallement des Reaulx einige amüsante Anekdoten zu erzählen weiß, huldigt Callot in einem pompösen, in Allegorien, Inschriften und dekorativem Drum und Dran schwelgenden Porträt. In Doktor Charles de L'Ormes Besitz sind auch die Platten der Belagerungen La Rochelle und St. Martin de Ré übergegangen. Für Gaston d'Orléans selbst soll Callot außer zehn Platten mit Münzen (s. Katalog der Sammlung Lorangère von Gersaint, 1744) zweiundvierzig Federzeichnungen gemacht haben, die Israel Silvestre Félibien gezeigt hat. Die letzten fünf Jahre aus Callots Leben sind — wir haben es schon gesagt — von Unheil jeglicher Art überschattet. Am 12. August 1630 stirbt sein Vater an der Pest, die außer ihm noch viele Opfer in Nancy fordert. 1632 kommt es zum ersten kriegerischen Zusammenstoß zwischen Frankreich und Lothringen. Ein für Karl IV. glimpflicher Frieden setzt den Feindseligkeiten bald ein vorläufiges Ende; aber schon 1633 entbrennen sie von neuem, und diesmal führen sie zum Ende der lothringischen Selbständigkeit. Nancy wird erobert, der Herzog ins Exil geschickt, Lothringen gerät unter die Botmäßigkeit Frankreichs. Callot soll Patriot gewesen sein und dem König, der ihn aufforderte, seinen bisherigen Belagerungsdarstellungen noch eine Belagerung von Nancy hinzuzufügen, geantwortet haben: „Sire, je suis Lorrain et je crois ne devoir rien faire contre l'honneur de mon Prince et mon pays!" Wie verleidet ihm seine von fremden Truppen besetzte Heimat gewesen sein muß, verrät seine Absicht, für immer nach Florenz zurückzukehren. Da ereilt ihn der Tod.

All das, was wir von seinem äußeren Leben wissen, läßt nur wenige oder gar keine Rückschlüsse auf seine Persönlichkeit zu. Ein Hofmann, ein guter Katholik, ein Arbeitsgenie, ein aufrechter Patriot. Gesicherte Verhältnisse, geregelte Lebensführung. Sein Debüt: eine

11. Der Fächer. (M. 617). Kompositionsskizze. Rötelvorzeichnung. Feder mit Bister laviert. Uffizien.

romantische Flucht, das erste und letzte Abenteuer seines Lebens. Briefe von ihm haben sich fast gar keine erhalten. So bleiben nur seine Werke, um uns Aufschluß zu geben über das innerste Wesen dieses seltsamen Meisters, der in der wechselnden Beleuchtung der Zeiten, der Biographen und der Interpreten immer wieder neu und anders erscheint.

1113 Platten und zirka 2000 Zeichnungen seiner Hand sind heute noch nachweisbar. Heiliges und Profanes, Realistisches und Phantastisches, Graziöses und Groteskes hat seine sichere, unermüdliche Hand aufgezeichnet. Und es will uns scheinen, als ob alles, was Callot darstellt, von ihm neuentdeckt und neugeformt sei. Aber er hat wie jeder Künstler, ja vielleicht reichlicher als sonst einer der Großen, Anregungen und Vorbilder früherer und gleichzeitiger Künstler, italienischer, niederländischer, deutscher und auch französischer, seinem eigenen Werke nutzbar gemacht. In nicht wenigen Fällen lassen sich direkte Vorlagen namhaft machen. Besonders Antonio Tempesta hat vielfach und langandauernd — in stofflicher sowie kompositioneller Hinsicht — auf Callot eingewirkt. Wir greifen nur einige Beispiele dafür heraus: dem „Parterre von Nancy" (M. 622), aus dem Jahre 1625, entspricht bei Tempesta der „April" aus den 1599 entstandenen Monatsbildern (B. XVII, 1333–1345); auch hier ein höfischer Garten im ornamentalen Geschmack der Zeit mit einer vornehmen Gesellschaft im Vordergrund. (Tempesta wurde in diesem Falle vielleicht wieder von Hans Bol [1534–1593] angeregt, dessen Spezialität Schloßbilder mit Gesellschaftsszenen im Vordergrund und zarten Landschaften im Hintergrund waren.) Der „Februar" aus der genannten Folge Tempestas hat sein Analogon bei Callot in der „Rennbahn von Nancy" (M. 621); hier wie dort eine Straßenflucht mit Turnier und im Vorderplan eine zuschauende Menge, zusammengesetzt aus Damen und Kavalieren und grotesken Spaßmachern. Die „Bekehrung Pauli" (M. 97), die einer von Israel Henriet zusammengestellten Folge von neun religiösen Darstellungen Callots (M. 90–98) angehört, schließt sich eng an eine von Tempesta radierte „Bekehrung Pauli" (B. XVII 496a). Das für Tempesta sehr charakteristische Motiv der links und rechts in divergierender Richtung aus dem Bild herausprengenden Reiter verwendet Callot außer bei seiner „Bekehrung"

12. Vase. Rötel. Uffizien.

noch auf einer mit Bister lavierten Bleistiftzeichnung einer Reiterschlacht (Nr. 577 der Eremitage). Weitere Beziehungen zwischen den beiden Künstlern ergeben sich aus dem Vergleich einiger Marterszenen weiblicher Heiligen in Callots „Heiligenbuch" (M. 302–425) mit Tempestas „Imagini di molte SS. Vergini" (B. XVII 390–462) und der großen Apostel Callots (M. 104–119) mit Tempestas Aposteln (B. 330–343). Die „Judith" Callots (M. 91) ist eine Abwandlung der „Judith" Tempestas (B. 258), die sich ihrerseits wiederum an die Judithdarstellung Michelangelos auf der Sixtinischen Decke anlehnt. — Einwirkungen der Donauschule auf Callot weist Hermann Voß in seinem Aufsatz „Aus der Umgebung Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers" (Mitt. d. G. f. v. Kunst 1909, Serie 52 ff.) nach. Lockerer ist die Berührung zwischen Callots „Verlorenem Sohn" (M. 53–63) und der gleichgegenständlichen Folge Hans Behams in fünf Bildern. Lukas van Leydens Einflüsse auf Callot wurden schon von verschiedenen Kunstschriftstellern hervorgehoben; besonders in

einzelnen Szenen der „Großen Passion" (M. 12–18) treten sie klar zutage. — Vielfach sind die Verbindungen des grotesken und phantastischen Callot zu Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel und Theodor de Bry. Als Landschafter hat er bei Paul Bril gelernt, vielleicht auch bei Adam Elsheimer, dessen „Predigt Johannes" in München mit der Callotschen „Predigt eines Heiligen" (M. 140) eine gewisse Verwandtschaft aufweist. Die Schildjungfrauen auf Callots „Kleinem Thesenblatt" (M. 100) könnte man als Schwestern jener graziösen Hofdamen ansprechen, die der Nancyer Manierist und ältere Zeitgenosse Callots, Jacques Bellange, so gerne für seine religiösen Darstellungen verwendet. Als Schilderer militärischer Typen hat Callot seine Vorläufer in Henrjik Goltzius, Jacob de Gheyn, Paulus Mayr u. a. — Das 16. Jahrhundert liebte auch gleich Callot Kriegstaten und Kriegsschrecken darzustellen, wir erinnern nur an Urs Graf, Manuel Deutsch, Johannes Stumpf und Hogenberg. Ja die ganze bildliche Aktualitätenliteratur Callots hat schon im 16. Jahrhundert reich geblüht; aber was damals meist in der Niederung des journalistischen Flugblatts und der Buchillustration wuchert, züchtet Callot in die Sphäre der vollwertigen Kunst empor. Es ist, als ob er zu jedem Thema, wie oft und wie ähnlich es auch schon vor ihm dargestellt sein mag, immer das letzte Wort zu sagen hätte.
Wie Molière, der große, Callot in so vielem ähnliche Komödienschreiber des 17. Jahrhunderts, kann auch der lothringische Malerradierer freimütig zugeben: „Je prends mon bien où je le trouve."

Über die eigentliche künstlerische Herkunft Callots, über die „Tradition", die er, wenn auch noch so selbständig, fortführte, haben wir aber noch nichts ausgesagt, wenn wir den verschiedenen Anregungen und Vorbildern, die Callot in seinen Blättern verarbeitet, gewissermaßen seinem eigenen Wesen amalgamiert hat, nachspüren. Wie kam es, daß sich Callot auf italienischem Boden zu einem Realisten, der den niederländischen Wirklichkeitsschilderern nahesteht, entwickeln konnte? Die führende italienische Kunst der Zeit mit ihrer Monumentalität, ihrer Pathetik, ihrem dekorativen, konventionellen, auf Renaissance und Antike aufbauenden Idealismus, das schicksalbestimmende Vorbild der Vouets, Blanchards, Poussins, Lebruns usw.,

15. Fruchtschale. Rötel. Uffizien.

die gefährliche Lehrmeisterin des französischen Akademismus, übte keine verderbliche Macht aus auf diesen lothringischen Knaben, der Rom mit der ganzen Unvoreingenommenheit eines Provinzialen betreten hatte. War es sein rassenmäßiger Instinkt allein, seine höchst eigenwillige Persönlichkeit („Jacques n'a jamais voulu obéir qu'à ses

propres inspirations", klagte sein Lehrer Thomassin über ihn), was ihn vor dem übermächtigen Zauber italienischer Monumentalkunst bewahrte?

Ende August 1608 war Callot in Rom eingetroffen, wo er bis 1611 blieb. Um diese Zeit war Rom das künstlerische Zentrum ganz Italiens, wenn nicht Europas. Clemens VIII. (1592–1605) hatte zur malerischen Ausschmückung der Peterskirche die berühmtesten Künstler der Epoche zusammengerufen. Unter seinem Nachfolger Paul V., in dessen Pontifikat der römische Aufenthalt Callots fiel, ging die Führung von Guiseppe Cesari d'Arpino auf die jungen Revolutionäre Caravaggio und Annibale Carraci, diese Pioniere der eigentlichen Barockkunst, über. Callots nachweisbar erstem Lehrer, Philippe Thomassin, kommt als Künstler nur geringe Bedeutung zu, aber als Handwerker besaß er ansehnliche Fertigkeiten, von denen sein Schüler profitieren konnte. Er druckt seine Riesenstiche von mehreren Platten, wie es Callot später bei seinen Belagerungen auch tat. Nach Félibien, dem es Meaume nachspricht, hätte sich der künstlerische Trieb schon frühzeitig in Callot geregt: seine Schulhefte wären mit Zeichnungen, hauptsächlich karikaturistischen, bedeckt gewesen. Gesehen hat noch keiner diese sagenhaften kindlichen Schöpfungen, und auch jene graphischen Arbeiten, die noch Plan in die Nancyer Kindheitszeit verlegt, gehören, wie Bruwaert unzweideutig nachweisen konnte, Epochen nach der Flucht an. ([11]) Künstlerisch unwesentlich, mit allen Mängeln des Anfängertums behaftet, sind die spärlichen Arbeiten, deren Entstehung wir mit Bruwaert in die römische Zeit verlegen. Aber immerhin, die acht Blätter, die Callot zu den „Pompes funèbres" (M. 440–454) beisteuert, bedeuten schon einen Fortschritt über die Serie der „Tableaux de Rome" (M. 167–196) hinaus. Antonio Tempesta, unter dessen Leitung Jacques jene Radierungen (!) ausführte, übte hier seinen erzieherischen Einfluß aus. Der Bekanntschaft mit Tempesta kommt entscheidende Bedeutung zu. Nicht nur, daß wir allenthalben in den späteren Werken Callots gewisse motivische und kompositionelle Elemente, die schon für Tempesta charakteristisch waren, begegnen; viel wichtiger war es noch, daß Callot in Tempesta einen Künstler kennen lernte, der die Graphik, vor allem die Radierung, in den unermüdlichen Dienst einer mit den Aufgaben der Literatur konkurrierenden Schilderung

14. Kartusche. Rötel und Feder. Uffizien.

und Erzählung interessanter, bewegungs- und massenreicher Ereignisse stellte. In dieser Hinsicht darf Tempesta geradezu als Vorläufer Callots gelten. Ein fruchtbarer, temperamentvoller Improvisator, der schier hemmungslos mit einer allzu reichlich mit Routine geölten Rapidität produzierte — gewissermaßen im Tempo seiner Zungengeläufigkeit — fehlte es ihm an der künstlerischen Disziplin, dem Willen zur Perfektion und nicht zuletzt dem Genie Callots; er durchdrang seine Stoffe nicht mit seiner ganzen Persönlichkeit, mit seinem ganzen Tem-

perament, sondern erging sich in journalistischen Verallgemeinerungen, und seine Leidenschaft für Masse und Bewegung mutet meist recht rhetorisch an. Er hat es auch nie gelernt, den Raum für seine Figuren genügend zu erweitern: immer geraten bei ihm Raum und Masse in Kollision. Was hat Callot mit seinem Rezept der großen verschatteten Vordergrundstatisten und ihrer Proportionsunterschiede zu den kleinen Figürchen des Mittelgrundes anzufangen gewußt! ([12])

In Tempesta hat aber Callot den einzigen wirklichen Graphiker des damaligen Italiens kennen gelernt, und wenn wir noch des nicht sehr weitgehenden Einflusses Ventura Salimbenis, dessen hochgestelzte, kleinköpfige Figuren mit ihrer preziösen Eleganz es sowohl Callot wie auch in noch stärkerem Maße dem Lothringer Jacques Bellange angetan hatten, und Villamenas, dem er wahrscheinlich die échoppe-Technik abgesehen hat, Erwähnung tun, wüßten wir unter den italienischen Graphikern keinen mehr, von dem Callot etwas angenommen haben könnte.

Die Lage der Graphik in Florenz war damals geradezu desolat. Von Félibien werden allerdings zwei auch in dem graphischen Handwerk bewanderte Künstler genannt, denen Callot besonders seine zeichnerische Ausbildung zu verdanken hätte; es sind dies Giulio Parigi und Remigio Cantagallina. Giulio Parigi spielte am toskanischen Hofe die Rolle eines Ministers der schönen Künste. Ein Tausendsassa, der sich auf alle möglichen halbkünstlerischen und technischen Dinge verstand, ein „ingegnere" eigentlich, täuscht er die Universalität eines Lionardo vor. Er unterhält, vor allem für die Söhne der Adeligen, eine Schule, auf der Architektur, Geometrie, Perspektive, Zeichnung, Fortifikationswesen usw. gelehrt werden. 1614 wird Callot als Schüler in ihr aufgenommen. Der Graphiker Parigi kommt wohl so gut wie gar nicht in Frage, nur drei Radierungen können ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden. Dadurch aber, daß er Callot in die Welt der Kulissen einführte und ihn zur graphischen Darstellung von Intermezzi, Festzügen und Theaterstücken anregte, förderte er die Entwicklung Callots. Remigio Cantagallina soll bei den Carraci herangebildet worden sein, bevor er als Gehilfe in die Werkstatt Parigis eintrat. Als Landschafter verdankt er, wie Callot auch, Wesentliches dem Paul Bril. Seine 1608 entstandenen Radierungen

— Theateraufführungen und Theatermaschinerien nach Erfindungen Parigis — klären uns auf, in welcher Richtung wir seinen Einfluß auf Callot zu suchen haben. Sehr weitgehend und nachhaltig ist dieser Einfluß nicht, und wenn Félibien behauptet, Callot hätte bei Cantagallina das Zeichnen im Großen und Kleinen gelernt, so tut er diesem geschickten, aber saft- und kraftlosen Graphiker zu viel Ehre an.

Und trotzdem sollte Florenz ungleich wichtiger als Rom für Callot werden. Ihre einst führende Rolle hatte die Stadt freilich schon längst abgeben müssen, seit einem Jahrhundert fielen die künstlerischen Entscheidungen nicht mehr am Arno. Aber nicht nur, daß das geistige Klima dieser intellektuellsten und heitersten Stadt Italiens Callot besser zusagen mußte als die römische gravità: er fand gerade in Florenz eine seiner Persönlichkeit angemessene künstlerische Situation vor. Diese wird am kürzesten charakterisiert als Reaktion gegen den schematisch erstarrten Vasari-Manierismus. Man könnte auch von einer naturalistischen Neuorientierung des Manierismus sprechen, die sich einerseits an ein Zurückgreifen auf die novellistische Quattrocento-Tradition Florenz', anderseits an eine Befruchtung durch dienordische Kunst knüpft. Der Florentiner Bernardino Poccetti schlägt die Brücke zu Ghirlandajo und Signorelli, während der Veroneser Jacopo Ligozzi die Verbindung mit der germanischen Gedankenwelt und ihrer zeichnerischen Ausdrucksweise herstellt. (Kopien Ligozzis nach altdeutschen Vorbildern sind nachweisbar.) Während wir für eine direkte Berührung zwischen Callot und Ligozzi keine Anhaltspunkte haben, beweist das „Purgatorium" (oder der „Höllenkreis", M. 153) aus

15. Aktstudie. Rötel. Uffizien.

dem Jahre 1612 ein Zusammengehen Callots mit Poccetti. Dieser Stich, dem eine Komposition Poccettis zur Vorlage diente, nimmt sich freilich durch seine Anhäufung nackter Figuren fremdartig genug in dem Gesamtwerk Callots aus. Es war aber nicht der Poccetti dieser von dem „Jüngsten Gericht" Signorellis inspirierten Höllenvision, sondern jener natürliche und lebendige Erzähler weltlicher und legendärer Historien, der wie kein anderer Künstler des damaligen Italiens durch die Vorbilder seiner unzählige Kirchen, Klöster und Paläste auf heitere und geistreiche Weise schmückenden Fresken befähigt gewesen sein mußte, Callot zur Selbstbesinnung zu bringen. Auch als Zeichner hat wohl Poccetti erzieherisch auf Callot eingewirkt: seine zahlreichen Studien nach dem täglichen Leben, mit denen er seine Kompositionen vorbereitet, zeigen ihn als gewissenhaften, realistisch gesinnten Beobachter. In formaler Hinsicht setzt er dagegen den Manierismus der Vasarischule fort. Gerne verwendet er die typisch manieristische „figura serpentinata", und seine Meisterschaft in der Darstellung komplizierter Verkürzungen beweist er bei jeder Gelegenheit. ([13]) Auch Callot hat diese formalen Eigentümlichkeiten des florentinischen Cinquecentos übernommen, und das, was wir an ihm manieristisch empfinden, ist eben auf Rechnung seiner florentinischen Schulung zu setzen.

Den Mut zur Selbständigkeit findet Callot auffallend spät. Wir sehen ihn in den ersten Florentiner Jahren vor allem als Nachstecher tätig und zwar als einen Nachstecher recht ängstlicher Art, der mit Vorliebe fremde Stiche kopiert. ([14]) Was zwischendurch noch — selten genug — auf eigene Faust entsteht, ist tastend in der Zeichnung, unfrei in der Komposition. Man beobachtet freilich schon frühzeitig stilistische Bizarrerien, die auch dem späteren Callot treu geblieben sind. Auf den „Getreidemessern" (M. 52) z. B. aus dem Jahre 1613, einer der frühen selbständigen Arbeiten Callots, stellt sich uns in dem Greis, links (über dem sitzenden Träger), bereits eine jener zackig silhouettierten Gestalten vor, wie sie den Manieristisches gern in Groteskes verwandelnden Zeichner immer wieder darzustellen gereizt haben. Aber die ersten Schritte auf dem Wege zu sich selbst wagt er eigentlich erst in dem „zweiten Turnier" („Joute à cheval", M. 640) aus dem Jahre 1616. Hier meldet sich bereits der Meister der

16. Cosimo II. (M. 429 bis.) Rötel und Feder. Uffizien.

„Aktualität", den ein Ereignis aus dem täglichen Leben zu einer sittenbildlichen Komödie inspiriert, die Temperament, Farbe und Geist einer ganzen Epoche widerspiegelt. Aber er ist ein Komödienschreiber, der nur einen Helden kennt: die Masse, der nicht mit Individualitäten rechnet, sondern mit Typen, den Repräsentanten der Masse. Ihm ist als Regisseur seiner Pantomimen nur wohl, wenn er über eine Komparserie à la Reinhardt gebieten kann. Nur nach einer Parole scheint das Heer seiner Pygmäen zu agieren, und diese lautet: Bewegung! Zum Teufel noch einmal, Bewegung! Das ist ein Stürzen, Rennen, Schreien und Gestikulieren, als gelte es den Temporekord eines amerikanischen Films zu brechen.

Mit der „Joute à cheval" ist also Callot bei seinem Start angelangt; er hat seinen Stoff gefunden: die Aktualität, und seinen Standpunkt dazu: den eines Zuschauers, der mit den Augen reagiert, nicht mit dem Herzen, dem die Menschen nicht Mitbrüder sind, sondern Marionetten, der die Tragik beiseite läßt und das Groteske unterstreicht. Nur gelang es ihm auf dieser Radierung noch nicht, in die Masse seiner Figuren jene wohldurchdachte und doch so selbstverständlich wirkende Übersichtlichkeit seiner späteren Arbeiten zu bringen. — Es folgen als weitere Etappen: die „Zwischenspiele" (M. 630–632) und die „Erste Versuchung des heiligen Antonius" (M. 138). Das „Erste Zwischenspiel" führt uns in die Werkstätte seiner bildkünstlerischen Anschauung: in das Theater. Hier vor allem hat er gelernt, was einen seiner Ruhmestitel ausmacht: einen engen Raum illusionistisch zu erweitern mit Hilfe von Beleuchtung, Kulissen und Gruppierung. Die Beispiele der Barockmaler sprachen zu ihm nicht so deutlich, so faßlich wie die Bühne. Und wenn Callot auch ein Realist ist von einer niederländischer Schärfe und Rücksichtslosigkeit der Beobachtung, die Erfahrungen des Theaters verwandeln ihm nolens volens das Zufällige unmittelbarer Apperzeption in das überlegen Geordnete des distanzierenden Bühnenbildes. Dies erklärt wohl auch zum Teil, weshalb E.T.A. Hoffmann bei Callot „selbst in seinen aus dem Leben genommenen Darstellungen etwas fremdartig Bekanntes" erblickt. Nicht Hingabe an das Leben (wie bei den Niederländern), sondern seine Bewältigung! Nicht Naivität, sondern Bewußtheit! Nicht Aussage, sondern Pointe! Nicht Erschütterung, sondern Wirkung! Nicht Herz, sondern Esprit!

17. Teodoro Filippo di Ciagnio. Rötel. Uffizien.

Die tollste Oper, die Callot je inszeniert hat, ist die „Versuchung des heiligen Antonius", deren erste Fassung (M. 138) in das Jahr 1616 fällt. Hier schwelgt er in Raum und Masse, in grotesken Gestalten und Diablerien. Der erzählerische Kern des Stoffes — der Heilige in seinen Nöten — ist zur Nebensächlichkeit verurteilt: was Callot interessiert, ist das Drum und Dran, das kulissenreißerische Spektakel der Versucher, denen ihr Opfer ebenso gleichgültig zu sein scheint wie dem Künstler. Eine infernalische Vision eines satanistischen Gehirns, nun wohl — eine Vision aber, vom Erlebenden in Szene gesetzt mit der Souveränität eines genialen Regisseurs und gleichzeitig auch von ihm genossen, wie man eben ein an Einfällen und Effekten nicht zu überbietendes Schaustück genießt. Callot hat sicher noch an den Teufel geglaubt (wie auch an den lieben Gott und die Jungfrau Maria). Aber er steht zu dem höllischen „là-bas" nicht mehr in dem naiv-frommen Verhältnis eines Hieronymus Bosch, sondern eher schon in dem intellektuell-lasterhaften eines Durtal. Auch die Religion ist Wissenschaft — Tatsachen-Wissenschaft — geworden in dem spekulativ-rationalistischen Jahrhundert, dem Callot angehört. Um 1617 überreicht Callot dem Prinzen Lorenzo di Medici ein radiertes Skizzenbuch mit pädagogischen Nebenabsichten als die ersten Früchte seines angestrengten Fleißes: die „Capricci" (M. 768 — 867). Alle die Beobachtungen, die bereits in frühere Werke hineingespielt haben und auch noch späteren zugute kommen, finden wir hier in ihrer reifen, endgültigen Form aufgezeichnet. Wohl sind es Studien, wie sie nur einen realistischen Künstler zu fesseln wissen, Erlebnisse eines Auges, dem die Gestalten und Ereignisse täglicher Erfahrung ein fesselndes Schauspiel abgeben. Und dennoch: diesem Kavalier, diesem Bauer, diesem Komödianten, mag er auch auf den Straßenplätzen von Florenz sich täglich dem Künstler unfreiwillig als Modell dargeboten haben, haftet nichts mehr an von der Banalität des Alltags; die zur Drastik gesteigerte Charakteristik der Figuren und Szenen verrät einen Künstler, dem die Wirklichkeit, je schärfer er in sie hineinsieht, desto phantastischer erscheint. Alles, was Callot darstellt, ob Genreszene, Heiligenbild oder Landschaft, ob Bettler oder Kavalier, Soldat oder Zigeuner, Krüppel oder Komödiant, nimmt mehr oder minder an jener phantastischen

18. Der Jahrmarkt von Impruneta (M. 624). Kompositionsskizze. Feder mit Bister laviert. Albertina.

Verzauberung teil, ohne deshalb aufzuhören, von der wörtlichen Realität des Dargestellten Zeugnis abzulegen: das Phantastische überwindet nicht das Reale, sondern komplettiert es. Die ganze Realität, wie sie Callot sieht, erlebt, meint, ist phantastisch. Es ist freilich keine Phantastik der Verunklärung, des Erschauerns, der unheimlichen Mystik, sondern eine der lichtklaren Schärfe, der lächelnden Erkenntnis, der amüsanten Drastik. Die Phantastik Callots geht unmerklich über in Karikatur, Groteske und Skurrilität. Die Serien der „gobbi" (M. 747–767) und der „balli" (M. 641–664) exemplifizieren das Gesagte noch nachdrücklicher. Mit diesem, ins Phantastische hinüberspielenden Realismus, dieser halb-chimärischen Wirklichkeitsschilderung, in der sich die Elemente niederländisch-rücksichtsloser Naturalistik, italienisch-barocker Übertreibung und französisch-rokokohafter Grazie vermengen, legt Callot die Grundlagen des modernen französischen Realismus überhaupt.

Bevor er Italien verläßt, verblüfft er noch das für alles Virtuosenhafte empfängliche Seicento durch eine Leistung, in der er sich als Massen- und Raumbezwinger selbst übertrifft: nämlich durch den 1620 entstandenen „Jahrmarkt von Impruneta" (M. 624). Eine alte Statistik, deren Nachprüfung ich mir allerdings erlassen habe, zählt auf der 0,670 × 0,424 großen Fläche der Radierung 1138 Personen, 67 Esel, 45 Pferde und 137 Hunde. ([15]) Die Dreiteilung in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund schafft nach niederländischem Rezept eine kräftige Raumwirkung, der noch durch Licht und Schattenverteilung und geschickte Kulissenaufstellung nachgeholfen wird. Selbst bei dieser offensichtlich dem Leben nachgezeichneten Schilderung italienischen Jahrmarktstreibens hat das Theater Anteil: 1618 war die Komödie „La Fiera" des jungen Michelangelo Buonaroti, ein schier japanisches Monstrum von Theaterstück, dessen Aufführung fünf Tage beanspruchte, in Florenz über die Szene gegangen. Die Personen und Einzelszenen dieser Komödie haben ihre genauentsprechenden Illustrationen auf der Callotschen Radierung. Bedarf es noch eines schlagenderen Beweises für unsere Behauptung, daß Callot das Leben immer in seiner Formung, Ordnung und Distanzierung durch die Bühne wiederzugeben liebt? Im Falle der „Impruneta" hat er allerdings diese bühnenmäßige Ordnung mit

19. Zwei Frauen für „Impruneta". Schwarze Kreide und Rötel. Uffizien.

einem Verlust an Lebendigkeit erkauft, denn das Jahrmarktsgetriebe seiner Radierung gleicht einem vielfigurigen, mechanischen Theater im Zustande der Bewegungslosigkeit.

Solange Callot in Italien war, hat er das weltliche Stoffgebiet nur selten verlassen. Erst seine erzkatholische Heimat legt ihm die Darstellung religiöser Themata nahe. Hier umgab ihn eine weihrauchgeschwängerte Atmosphäre: die meisten seiner Geschwister bekleideten geistliche Stellen, seine Freunde wählte er gern unter Priestern und Mönchen, er selbst hielt sich streng an die Vorschriften der Kirche, und in seinem Testament bedachte er neben seiner Frau vor allem die Pfarren und Klöster seiner Umgebung. In seinem Gesamtwerk haben die Blätter religiösen Inhaltes, von denen einige sogar allzu reichlich mit theologischen Anspielungen beladen sind, das numerische Übergewicht. Aber trotz alledem, ein inbrünstiges

20. Charlatan für „Impruneta". Rötel. Uffizien.

religiöses Erlebnis verrät sich bei Callot niemals. (Wie es denn überhaupt im 17. Jahrhundert keine religiöse Kunst auf französischem Boden gab.) Und gerade bei den erfreulichsten, bei den lebendigsten seiner religiösen Darstellungen ist der religiöse Inhalt nebensächlich und die genremäßige, weltliche Auswertung des Stoffes das Wichtigste. Die Kreuzannagelung, das Martyrium des heiligen Sebastian oder eine Exekution der damaligen Justiz: allemalen prävaliert die sehr interessierte Schilderung des grausamen Vorgangs und der ihm assistierende Menge. Die Marterknechte, die Christus geißeln, gefallen sich in ähnlichen Gliederverrenkungen wie die Exzentriks der „balli". Und auf der „Dornenkrönung" der „Großen Passion" feixt vorne ein Possenreißer aus der comedia dell' arte.
Aber bei diesen religiösen Geschichten schult er sich als Erzähler, der er früher nicht gewesen ist. Man denke an seine erste „Versuchung

21. Wächter für „Impruneta". Rötel. Uffizien.

des heiligen Antonius", wo der erzählerische Kern bis ins Unerkenntliche verkrümelt und selbst das Drum und Dran in dem unheimlich erweiterten Raum zerflattert war. Er hat im letzten Jahre seines Lebens diesen Stoff noch einmal vorgenommen: auch diesmal freilich legt er den Akzent nicht auf den sich der Versuchung erwehrenden Heiligen, aber er vergißt doch nicht, diese Szene aus dem Tohuwabohu des Teufelssabbats deutlich herauszuschälen. Und vor allem: er gestattet dem Raum nicht mehr, die Figuren zu verschlucken, er reduziert dessen Tiefe und gruppiert die Massen übersichtlich in der Breite. Eine ähnliche, von epischen Rücksichten diktierte Tiefeneinschränkung begegnet uns auch auf den „Supplices" (M. 665), die ihr florentinisches Gegenstück im „Jahrmarkt von Impruneta" haben. (Man vergleiche ferner daraufhin das „Turnier von Nancy" [M. 501] mit dem

„Ersten Zwischenspiel".) Bei den „Bohémiens" (M. 667–670) ist die Tiefe vollends zugunsten der Breite aufgegeben. ([16])

Bei der Datierung der einzelnen Blätter gehen die Meinungen der Biographen stark auseinander. Wir vermeiden es hier, zu den verschiedenen Festsetzungen Meaumes, Plans, Nasses und Bruwaerts Stellung zu nehmen und ihre Chronologien um eine neue zu vermehren. Callot ist kein Künstler der auffallenden Wandlungen; den Weg, den er 1616 mit den „Capricci" eingeschlagen hat, setzt er Schritt für Schritt fort einem unverrückbaren Ziele zu, und dieses heißt: la perfection. Die Welt bietet sich ihm 1635 eigentlich nicht viel anders dar als 1616: sein Stoffkreis erweitert sich zwar, Jahr für Jahr wird sein zeitgeschichtlicher orbis pictus umfänglicher und kompletter, aber der point-de-vue Callots bleibt der gleiche und auch seine seelische Einstellung zu den Dingen und Ereignissen. Ob er die Sprünge der Komödianten radiert oder die Schrecken des Krieges, es geschieht immer mit der gleichen impassibilité, die uns Deutsche recht herzlos anmutet, die aber für den französischen Künstler, dort wo er sich am reinsten auswirkt, ein selbstverständliches, ästhetisch notwendiges Verhalten bedeutet.

Wenn sich der Mensch nicht ändert, so ändert sich auch nicht sein Stil. Eine zunehmende Sicherheit in der Beherrschung der künstlerischen und technischen Darstellungsmittel darf nicht als Stiländerung angesprochen werden. Callot lernt, vervollkommnet sich als Künstler und Handwerker. Die Komposition der „Zweiten Versuchung des heiligen Antonius" (1635) ist der der ersten (1616) überlegen; wir haben darauf schon hingewiesen. Gewisse manieristische Unarten und Übertreibungen seiner früheren Zeichnungen verlieren sich bald. Wenn Callot, je älter er wird, desto mehr — um Sandrarts Worte zu gebrauchen — „seine Linie sich zärtlich gegen das Licht verlieren läßt", so folgt er damit nur der allgemeinen optischen Tendenz gleichzeitiger Kunstentwicklung. Die Figürchen der „Exercices militaires" (M. 582–594) und der „Phantasien" (M. 868–881) bedeuten den äußersten Vorstoß Callots in der Richtung einer durch das Licht spiritualisierten Darstellungsweise. Die krassen Hell- und Dunkelkontraste der italienischen Anfänge im Dienste einer ge-

22. Spieler. Rötel und schwarze Kreide. Für Jahrmarkt von Impruneta. Uffizien

radezu gewalttätigen Raumschaffung verschwinden später, das Licht — das klare Licht eines Sommertages — gelangt zur Vorherrschaft und duldet den Schatten nur mehr als unumgänglich notwendige Ergänzung. (Die Carravagesken Nachteffekt-Stücke „Le Brelan" und „Le Bénédicite" sind vereinzelte Experimente ohne Nachwirkung.) Aber Klarheit, Sachlichkeit und Präzision waren für den Franzosen Callot viel zu wichtig, um das optische Problem, das ihm die Zeit nahelegte, mit der Radikalität eines Rembrandt anzufassen. Das geheimnisvoll vom Licht durchwebte Dunkel des Holländers und die jede Ungewißheit bannende Taghelle des Lothringers bekunden rassenmäßige Gegensätze: nordisch-germanische Mystik — gallisch-romanische Spiritualität.

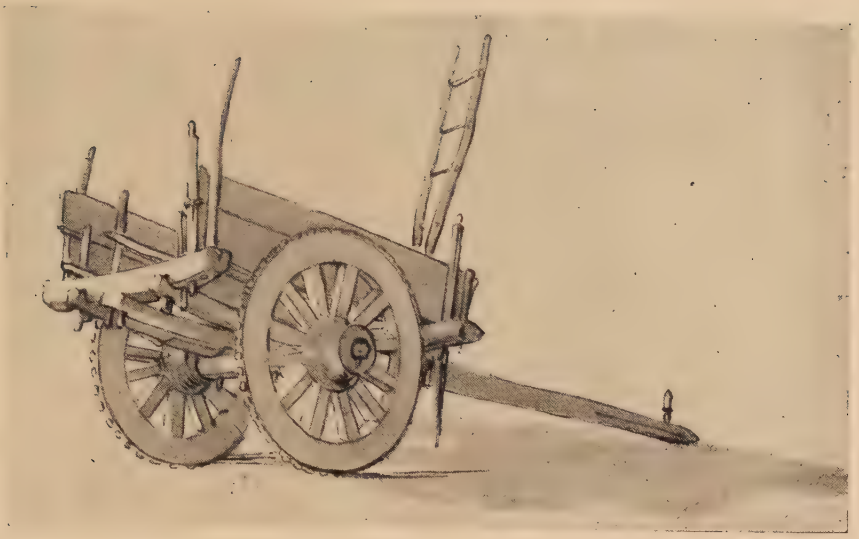
Ich möchte Callots entwicklungsgeschichtliche Bedeutung überhaupt darin erblicken, daß er, der lothringische Patriot, der sich die französische Annexion seiner Heimat so zu Herzen nahm, als erster — kraft seiner Zugehörigkeit zur gallisch-romanischen Rasse — eine national-französische Kunst entstehen läßt, in der italienische und niederländische Elemente nicht durch bloße Verbindung, sondern durch schlackenloses Aufgehen in die französische Sonderart eine neue Einheit bilden. Molière auf literarischem, Descartes auf philosophischem, Richelieu auf politischem Gebiet kommt eine analoge Stellung zu: durch sie und nicht minder durch Callot bricht sich das französische

Wesen Bahn, durch sie lernen wir erkennen, wie das französische Volk erstmalig seine eigene Art und Aufgabe begreift und verwirklicht. Was sie geschaffen, behält wegweisende Bedeutung über Jahrhunderte hinaus.

Der Wille zur Realistik, der Mut, die Dinge ohne ideale Zurechtbiegung, vielmehr in ihrer ganzen Kraßheit wiederzugeben, ist bei Callot so stark wie nur bei irgendeinem der niederländischen Realistiker. Und doch: welcher Unterschied zwischen dem Realismus Callots und dem eines holländischen Sittenbildmalers! Der Holländer gibt das Leben wieder in seiner ganzen materiellen Dumpfheit und Schwere, die ihn, den Künstler, selbst zu bedrücken scheint. Die Wucht des Tatsächlichen beklemmt Darsteller und Beschauer, umschließt beide mit ihrem Bannkreis; das macht den holländischen Realismus so naturhaft, so unmittelbar, so authentisch. Callot steht außerhalb dieses Bannkreises. Er läßt die Tatsachen seinem Herzen nicht näher kommen. Scharf, ohne jede sentimentale Verunklärung spiegelt sie seine Netzhaut wider, und ihre Sprache erreicht nur seine Sinne und seinen Intellekt. Gleich La Rochefoucauld, mit dem er die Liebe zur epigrammatischen Formulierung teilt, verachtet er das Mitleid: „C'est une passion qui n'est bonne à rien en dedans d'une âme bien faite", und er entrüstet sich ebensowenig wie der Prince de Marsillac, der der Meinung ist, daß Entrüstung dem honnête homme nicht anstehe.

„Überlassen wir uns guten Glaubens den Dingen, die uns packen, und suchen wir keine Gründe, um unsere Freude daran zu versagen", sagt Molière, und seine Worte könnten als Motto über das œuvre Callots gesetzt werden.

Das sensualistisch-intellektualistische Vergnügen an der Umwelt, an den Menschen, Dingen, Ereignissen und Leidenschaften kennzeichnet den ganzen späteren französischen Realismus, insonderheit den des 18. Jahrhunderts. Bei Watteau, Moreau, Fragonard usw. treffen wir auch wieder auf Callots rasche Erkenntnis des Sinns gegenwärtiger Kultur, auf seine Fähigkeit, das Profil der Zeit scharf zu umreißen, auf seine Reizbarkeit allem Modischen und Kostümlichen gegenüber, freilich mit einer Wendung zum Erotisch-Zweideutigen, für das Callot kein Organ besessen zu haben scheint. Bei Gabriel de Saint-Aubin



23. Karren. Feder mit Bister laviert. Eremitage.

dann, bei Philibert Debucourt und Duplessis-Berteaux erwacht Callots Vorliebe für die Aktualität, sein Interesse am Sozialen. Ja diese zum Literarischen tendierende Kunst der Aktualität hat auch noch im 19. Jahrhundert ihre glänzenden Vertreter: Raffet, Daumier und zuletzt noch Toulouse Lautrec. Alle diese Künstler sind dem Literarischen verhaftet, und was sie schaffen, ist Illustration ihrer Zeitgeschichte. aber durch die künstlerische Formulierung befreien sie den Stoff aus seiner literarisch-gegenständlichen Bindung. Es versteht sich von selbst, daß dieser (spezifisch französische) illustrative Realismus sich vor allem der Mittel der Zeichnung und der Graphik bediente. Im steten Kampf mit dem Gegenständlichen, das er darstellt, schafft er sich eine nationale Zeichnung, die, neben der Malerei ihren selbständigen Platz behauptend, ihren Ehrgeiz darein setzt, mit einem Minimum von Andeutung ein Maximum von Charakteristik zu erreichen.

ZWEITER ABSCHNITT
ZUR CHARAKTERISTIK DER HANDZEICHNUNGEN CALLOTS

DER Zeichner Callot, fruchtbarer noch als der Malerradierer, ist diesem auch — und damit wiederholen wir ein Urteil des kenntnisreichen Sammlers Mariette([1]) — an Spiritualität, an voraussetzungsloser Eigenheit überlegen. Selbst wenn man mit äußerster kritischer Strenge den mit Callots Namen verknüpften Bestand an Handzeichnungen von allem Zweifelhaften und Unwürdigen entlastet, bleibt noch immer eine nach Tausenden zählende Fülle von Studien übrig, wobei zu bedenken wäre, daß nicht alle in früherem Besitz nachweisbaren Zeichnungen Callots sich in die Gegenwart hinübergerettet haben.

Eine Aufteilung recht äußerlicher Art scheidet das Material in Kompositionsentwürfe und Figurenstudien; jene sind derart in der Minderheit, daß man wohl annehmen darf, Callot habe seine Kompositionen in vielen Fällen direkt auf der Platte improvisiert ([2]), wogegen er oft selbst die kleinsten und nebensächlichsten Figuren durch eigene, meist verhältnismäßig größere Studien vorbereitet hat — eine bereits von Mariette rühmlichst hervorgehobene Sorgfalt: „Il est pourtant vray que pour ces petits desseins il avait fait de chaque figure des études comme s'il eût dû les graver en plus grand. J'en ai plusieurs et qui font voir combien il étoit curieux de bien faire. Il ne reparoitra pas sitost un tel homme!"

Die Technik der Zeichnungen Callots wechselt von Fall zu Fall. Für die Figurenstudien erscheint Rötel und schwarze Kreide (an deren Stelle tritt manchmal der Bleistift) als das bevorzugteste Material. Seltener zeichnet Callot mit der Feder. Kombinationen von schwarzer Kreide und Rötel oder von Rötel und Feder begegnen uns häufig unter den Studien der letzten florentinischen Jahre. Reine Tusch-Pinselzeichnungen sind vereinzelt feststellbar, dagegen greift Callot gerne zum Pinsel, um seine Feder-, Rötel- oder schwarze Kreide-Zeichnungen mit Bister zu lavieren. Grelle Lichter werden oft durch Aussparung des Papiers erzielt; hie und da tritt an Stelle dieser Technik aufgehöhtes Deckweiß auf dunkelgetöntem Papier. (Meist verwendet Callot weißliches, nicht zu dünnes Papier, getöntes Papier nur selten, niemals Pergament. Dagegen viele Kopien auf Pergament.) Zu Ende geführte Federzeichnungen, die gewissermaßen die Konkurrenz mit der Radierung aufnehmen, berechtigen im vorhinein zu Mißtrauen: die Mehrzahl von ihnen erweisen sich als Nachzeichnungen oder falsche Zu-

schreibungen. Nur seinen großen, besonders figurenreichen Radierungen ließ Callot bis ins einzelne durchgearbeitete Federzeichnungen vorangehen, so dem „Jahrmarkt von Impruneta", der überhaupt als das sorgfältigst präparierte Werk gelten darf, so der zweiten „Versuchung des hl. Antonius", für die Mariette vier solcher ausgeführter Zeichnungen gekannt hat (3). (Vgl. die Zeichnungen Nr. 1022 und Nr. 6127 in den Uffizien.)

Ich möchte zu der Annahme neigen, daß wir auch in den zwölf balli-Zeichnungen der Wiener Albertina, die der Kategorie der ausgeführten Federzeichnungen angehören, Originalarbeiten vor uns haben. Zu den — kleineren — Radierungen verhalten sie sich im Gleichsinne; die phallschen Elemente sind weggelassen. Auf einer Zeichnung ist Spessa Monti und Cucuba vereinigt, während die radierte Serie Cucuba dem Babo (M. 556) Spessa dem Bagattino (650) gegenüberstellt. Es verdient nun besonderer Beachtung, daß der zur Radierung M. 656 gehörige Hintergrund verständnisvoll der Beinstellung des Spessa angepaßt ist. Von den Radierungen ist nur das Titelblatt signiert, während auf den Zeichnungen — mit einer Ausnahme — immer ein „Callot" oder ein „Callot fecit" versteckt angebracht ist. Auch rigoroseste Prüfung wird an diesen Zeichnungen nicht jene Schwächen, Mißverständnissen und Abweichungen von technischen Gepflogenheiten Callots, wie sie gewöhnlich Nachzeichnungen anhaften, feststellen können. Ob diese Zeichnungen identisch sind mit jenen, die sich seinerzeit in Baldinuccis Besitz befanden? Ob sie Callot vielleicht für eine Dame, der er den Anblick der Phallophoren ersparen wollte, gezeichnet hat?

In der Regel entwirft Callot ohne alle Ängstlichkeit mit Feder oder schwarzer Kreide seine Kompositionszeichnungen, wobei er die Schattenkomplexe summarisch durch Bisterlavierung angibt. Das Schema der Komposition, besonders nach der optischen Seite hin, tritt auf diesen Entwürfen unverhüllter zutage als auf den Radierungen: scharf scheiden sich Dunkelheiten von Helligkeiten, und das Nahe ist oft überkräftig akzentuiert; je mehr es in die Ferne geht, desto flüchtiger und zarter wird die Darstellung. Gerne wird Ornamentales, eine Kartusche z. B. (s. Porträtzeichnung des Großherzog
A.16 Cosimo II. in den Uffizien) oder die Beeteverzierung auf dem „Par-

24. Zwei Bäuerinnen für „Impruneta". Rötel und Bleistift. Uffizien.

terre von Nancy" (Eremitage), nur bruchstückweise herausgearbeitet. T. 35
Fast alle Kompositionsentwürfe haben eine malerisch gelöstere Wirkung vor den Radierungen voraus, und in ihrem Verzicht auf illustrative Verdeutlichung, die für die Arbeit auf der Platte aufgespart wird, erscheinen sie, besonders dem modernen Beschauer, künstlerisch reiner als die dem Gegenstand genügetuenden Radierungen.

Als technische Sonderfälle müssen hervorgehoben werden: a) eine im Louvre verwahrte Ölskizze zum hl. Sebastian (I. M. II, 1761); b) einige Aquarelle in einem Skizzenbuch des M. de Pass in Falmouth. Die Louvre-Ölskizze stammt aus der Sammlung Mariettes, der von ihrer Authentizität fest überzeugt war, weshalb auch Meaume keine Zweifel laut werden läßt (4). Bruwaert schiebt sie ziemlich willkürlich dem Neffen Callots, dem polnischen Hofmaler Claude Callot, zu, den

er auch für zwei seinerzeit mit Callots Namen verknüpfte Gemälde im Warschauer Museum haftbar macht. (Was nun diese Gemälde anbelangt, so hat sie H. Voß als sichere Arbeiten A. Magnascos erkannt.)[5] Nasse zweifelt die Autorschaft Callots an, und auch wir möchten, aus qualitativen Gründen, dieses Blatt aus dem œuvre Callots ausscheiden. Wie wir uns zu dem englischen Skizzenbuche stellen, geht aus späteren Ausführungen hervor.

A. 10 Merkwürdig fremdartig nimmt sich noch unter den Kompositionszeichnungen Callots eine Vorstudie zu der „Kreuzannagelung" (M. 18) aus der „Großen Passion" aus, der einzigen Radierung, die in dieser Folge nicht von Callot selbst, sondern von Israel Henriet stammt. Diese Fremdartigkeit beruht nicht auf dem Technischen, denn wie H. Nasse, der die Zeichnung in der Münchener Graphischen Sammlung unter den unbekannten Italienern des 17. Jahrhunderts herausgefunden hat, mit Recht bemerkt, verwahren die Uffizien eine Reihe technisch analoger Blätter Callots. Das Abwegige der Skizze liegt in ihrem viel resoluteren Willen zu einer rein malerischen Gestaltung, die gewissermaßen ohne graphische Hintergedanken ist. Alle uns sonst bekannten Kompositionszeichnungen Callots sind, unbeschadet ihrer schon hervorgehobenen malerischen Gelöstheit, doch Werkzeichnungen d. h. Studien im Dienste eines Maler-Radierers. Nur bei der Münchener Zeichnung denken wir nicht an eine graphische Überführung, sondern eher an eine Verwertung zu einem Gemälde, das wir uns etwa von Alessandro Magnasco gemalt denken könnten. Aber die Gründe, mit denen der Entdecker seine Behauptung der Autorschaft Callots unterstützt, überzeugen auch uns, und so müssen wir in diesem Ausnahmefall einen jener seltenen Seitensprünge Callots erblicken, ähnlich dem, der zu den „effet de nuit"-Radierungen geführt hat. Ob Domenico Passignanos Gemälde „Kreuzigung" in der Kathedrale von Lucca, das die Schrecklichkeit des Vorgangs gleichfalls durch eine düstere Nachstimmung erhöht, auf Callot eingewirkt hat? Der aufgeregte Stil der Zeichnung ließe jedenfalls keine andere Entstehungszeit zu als die mittleren Florentinischen Jahre (1616—1617).

Noch mehr als die Radierungen widerstreben die Handzeichnungen einer chronologischen Aufteilung, und eine solche konsequent durch-

zuführen liegt auch nicht in unserer Absicht. Wir beschränken uns vielmehr auf die Unterscheidung und Charakterisierung einzelner großer Stilepochen innerhalb der Entwicklung Callots.

25. Hirte mit Kuh. Für M. 745. Schwarze Kreide mit Bister laviert. Eremitage.

Am schärfsten sondern sich die Jugendzeichnungen zu einer Gruppe, die vor allem Kompositions- und Figurenskizzen für graphische Arbeiten aus den Jahren 1615-1617 umfaßt. Hierher gehören: eine Federskizze zu einem „Turnier" (Uffizien I. N. 1030); ferner eine flüchtigere und kärglichere Federskizze desselben Gegenstandes im Dresdner Kupferstichkabinett. Bei den Blättern ist das Motiv der auf einen Arkadenpfeiler hinaufgekletterten Zuschauer gemeinsam. Dazu kommt noch die Zeichnung I. N. 614 aus den Uffizien, ebenfalls für ein „Turnier": die Vorskizzierung ist in Bleistift durchgeführt, die Pferde in der Arena und die den Hintergrund abschließenden Architekturen in Feder, diese sind außerdem noch — eigentümlicherweise — mit Bister laviert. Demselben Stoffkreis wäre endlich noch zuzurechnen die Federskizze zum „Carro dell' Africa" (beträchtlich verschieden von der Radierung M. 635), ebenfalls in den Uffizien aufbewahrt (I. N. 2646). Alle diese Zeichnungen sind mit ganz spitziger Feder gezeichnet, die dünne Striche auf dem Papier entstehen lässt. Der Charakter einer raschen Notiz herrscht vor; abbreviierende Siegel treten oft an die Stelle der Darstellung. Das Flüchtige und Unbestimmte verrät noch Unbeholfenheit und Schüchternheit, aber der angelernte Manierismus belebt sich doch unter dem Temperament des

A. 3

A. 2

A. 1

26. Gruppe für M. 745. Schwarze Kreide mit Bister laviert. Eremitage.

Künstlers. Zagheit und Kühnheit, Schule und Persönlichkeit sind seltsam vermischt auf diesen frühen Blättchen. — Einen Schritt weiter und wir stoßen auf eine Zeichnung, die eine Lieblingsgestalt des Meisters zwiefach darstellt, den grotesken Tänzer aus der Welt der

A.4 Comedia dell' arte (Feder- und Rötelzeichnung im Louvre G. M. II 1764-1765, gegensinnig zu M. 626). Mit viel größerer Bestimmtheit sind hier die Konturen gezogen; spitz und leicht setzt die Feder an, aber schon verstärkt sich der Druck der führenden Hand, die Linie schwillt an, verdickt sich, da läßt der Druck nach und in haarscharfer Spitze endet der Strich. Diese Art der Modellierung durch an- und abschwellende Konturen verwendet auch der Radierer Callot: scharfkantig ritzt bei Beginn die échoppe das Metall, eine Drehung und das Instrument zerpflügt mit seiner Breitkante stark furchig die Platte, bis eine abermalige Wendung die Linie wieder ins Haardünne überführt.

A.5 In der Berliner Zeichnung zum „Ersten Zwischenspiel" (I.N.425) liegt uns die früheste Glanzleistung Callotscher Zeichenkunst vor. Der linke Teil der Saalarchitektur läßt die Vorzeichnung in Bleistift erkennen; die rechte Wand und etwas mehr als die rechte Hälfte der Bühne ist mit derselben spitzen Feder überarbeitet, die auch die Zuschauermenge im Parterre andeutet. Je weiter es in die Tiefe geht, desto zarter und flüchtiger wird die Zeichnung. Der einrahmende Vordergrund ist zu der übrigen Fläche sowohl kompositionell wie technisch in Gegensatz gebracht: die Größe der Figuren wächst jäh an, die Zeichnung ist ungemein kräftig und bestimmt, die strahlende Helle des Saales weicht tiefer Verschattung. Die korrespondierende Radierung, M. 630, verhält sich im Gegensinne zur Zeichnung; sie verbessert zwar die unglückliche rechte Gruppe auf dieser (der Kopf des hinteren Kavaliers scheint aus der Schulter seines Vordermannes herauszuwachsen), schwächt aber den wirkungsvollen optischen Kontrast und die Delikatheit des Mittel- und Hintergrund der Zeichnung ab, ein Beweis, daß Callot damals, um 1616, als Radierer noch keineswegs seine technische Reife erreicht hatte.

Als zackige Silhouetten heben sich die Gestalten des Vordergrundes ab. Ihr Reichtum an Bewegungs- und Richtungskontrasten ist hypertrophisch. Barocke Sucht nach Bewegung und Charakteristik, aufgepeitscht

27. Landhaus mit Wagenschuppen. Rötel und schwarze Kreide. Uffizien.

durch das Temperament des jungen Künstlers, führt zu Unruhe und Übertreibung. Die Hände greifen wie Krallen in die Luft, keulenförmig schwellen die Waden an, Bänder, Haare und Federn flattern, Mantillen und Hosen bauschen und falten sich ohne Ende.

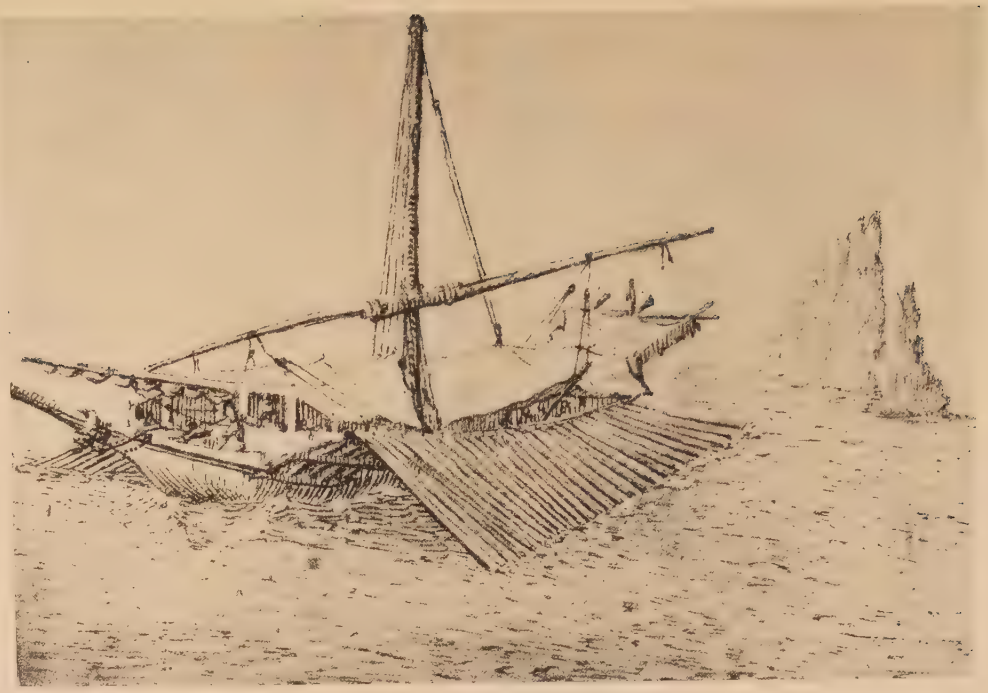
Die Unruhe und Erregung des Dargestellten teilt sich in dieser Zeit auch der Linie mit: ein Skizzenblatt aus den Uffizien mit Kavalieren
A.6 für die „Cappricci" (I. N. 2484) zeigt es besonders auffallend. Von einem Kontur im Sinne der Abgrenzung kann hier kaum noch gesprochen werden; die Gestalten erstehen aus einem Gewirr zuckender, schlingenbildender, abrupt abbrechender Linien, Arabesken, deren kapriziöser Rhythmus mehr noch als das Sachliche von der grotesken Laune des Künstlers Zeugnis ablegt.

In dieser Zeit des barocken Übermuts, des ungebändigten Temperaments, der expressiven Übertreibung müssen auch die zahlreichen karikaturistischen Zeichnungen (meist in Feder; s. Uffizien, Louvre, Eremitage) entstanden sein. Die berühmteste unter ihnen, bekannt unter dem Namen „L'homme aux escargots" (I. N. 5803), stellt das Brustbild eines grotesk häßlichen Mannes dar, der einen zerlumpten Schlapphut trägt mit einem Loch in der herabhängenden Krempe, durch das sich das rechte Auge bohrt. Er wendet dem Beschauer fast den Rücken zu, dreht aber den Kopf nach vorne. Zeigefinger und Daumen der linken Hand sind gespreizt; auf jenem kriecht eine Schnecke. Schnekken verzieren Gewand und Hut und füllen außerdem noch einen Teller im Vordergrund. An den rechten Bildrand gerückt, erscheint eine Katze. Diese wunderliche Darstellung soll die Verspottung eines von ehelichem Mißgeschick heimgesuchten Mannes bedeuten (die Katze als Sinnbild der Untreue!), zu der Callot — nach Baldinucci — die Anregung von Domenico Passignano gekommen wäre. Mit dieser ausgeführten Zeichnung hängt ein Blatt (I. N. 2473, Uffizien) mit vier Rötel-
A.8 skizzen zusammen: links oben ein bärtiger Mann, der das rechte Auge zukneift und den rechten, nur vage skizzierten Arm vorstreckt; unterhalb — in ein Rechteck hineinkomponiert — ein grotesker Mann (Brustbild) mit Schlapphut und Brille, ein Kätzchen am linken Arm, während er mit dem rechten aus der Bildfläche herausgreift. Flüchtige Striche skizzieren hier wie auch bei dem Mann mit dem zugekniffenen Auge einen Teller mit ungewissem Inhalt. Rechts neben dem Bebrillten deu-

28. Landschaft mit Ziehbrunnen. Schwarze Kreide mit Bister laviert. Uffizien.

tet sich die erste embryonale Idee zu „L'homme aux escargots" an. Die vierte Skizze, rechts oben, interessiert uns in diesem Zusammenhang nicht. Dagegen wäre noch das Studienblatt I. N. 2480 der Uffizien heranzuziehen, auf dem außer einem Rattenfänger, verschiedener Katzen usw. noch die Hand der zuerst erwähnten Zeichnung in Rötel aufgezeichnet erscheint. Endlich muß noch ein kleines Ölbildchen auf Kupfer gemalt erwähnt werden (H. 18, B. 13), gleichfalls im Besitze der Uffizien (I. N. 687). Was nun dieses betrifft, so läßt es wie alle mit Callots Namen verknüpften Gemälde jene künstlerischen Qualitäten vermissen, die wir von allem, was auf Callots Autorschaft Anspruch erhebt, fordern dürfen. Aber auch die Zeichnung I. N. 5803 befremdet in gewißer Beziehung: vor allem durch ihren Maßstab, der größer genommen ist, als es sonst bei Callot der Fall zu sein pflegt, und durch eine gewiße derbe Simplizität der Linienführung, deren Sicherheit und Energie freilich wieder an Callot denken läßt. Unter den Uffizien-Zeichnungen Callots findet sich übrigens ein Studienblatt (I. N. 2651), bedeckt mit zehn Figuren, in Feder gezeichnet auf bräunliches Papier und mit Deckweiß gehöht, das dieser Karikatur technisch und stilistisch nahekommt. Daher wagen wir nicht, die Autorschaft Callots bei der ausgeführten Zeichnung des „L'homme aux escargots" ohne weiteres in Abrede zu stellen. (Bei dem Ölbildchen dagegen handelt es sich wohl sicher um eine Übertragung durch fremde Hand.) Ob nun die ausgeführte Federzeichnung eine Nachzeichnung nach dem in Verlust geratenen Original oder dieses selbst ist: auf dem Rötelstudienblatt, das unzweifelhaft von der Hand Callots stammt, haben wir jedenfalls die ersten — von der endgültigen Fassung — sehr verschiedenen Niederschriften des Themas vor uns. Bemerkenswert ist die starke Porträthaftigkeit des Mannes mit dem zugekniffenen Auge, die bereits in dem Bebrillten unten — im Sinne der fertigen Zeichnung — zu einer allgemeineren Karikatur abgeschwächt erscheint. Stilistisch gehört sowohl das Blatt mit den Rötelstudien wie auch die Zeichnung mit der Hand in die Zeit der „Capricci".

A. 15 Einen anderen, mehr akademisch bemühten Callot lernen wir durch eine Reihe von Aktstudien (einige von einem geradezu michelangelesken Wissen um die Funktionen des menschlichen Körpers) und durch mehrere mythologische und biblische Kompositionsentwürfe kennen („Per-



29. Galeere. Feder. Aus dem Skizzenbuch des M. de Pass, Falmouth. Callot?

seus und Andromeda" in vier Fassungen, ein „Kentaurenkampf", Simson erschlägt die Philister", alle in den Uffizien.) Diese Kompositionen, stark bewegte Massenszenen, bezeugen den Einfluß der barocken Monumentalmalerei, die Callot — wie auch die Lebensvorgänge, die er darstellt — durch das verkehrte Opernglas betrachtet zu haben scheint. Gleichzeitig mit den Aktstudien dürften auch die zahlreichen Pferdestudien entstanden sein, in denen die Freude des Künstlers am Rassigen, Feurigen, Bewegten prachtvollen Ausdruck findet. Der ornamentalen Neigung, die sich bereits in der arabeskenhaften Linienführung der Capriccistudien und der Federkarikaturen bekundet, wird vollauf Genüge in zahlreichen dekorativen Entwürfen zu Vasen
A.12-14 und Kartuschen.

Durch diese vielfachen zeichnerischen Studien erzieht sich Callot zu jener Meisterschaft, die ihn befähigt, seine italienische Epoche mit einer der virtuosesten graphischen Leistungen aller Zeiten abzuschließen, mit dem „Jahrmarkt von Impruneta". Kein Werk, weder ein früheres noch ein späteres, hat er — wenn wir nach seinen erhaltenen Handzeichnungen urteilen dürfen — so sorgfältig vorbereitet wie dieses. Alle die weitausgreifenden Vorstudien münden in eine minutiös durchgeführte Federzeichnung (Uffizien I. N. 1022), die direkte Vorlage für die Radierung, von der sie nur in einigen unwesentlichen Einzelheiten abweicht. So verwandelt die Radierung die Obstverkaufsszene der Zeichnung (links von dem durch die Mittelgrundsenkung fahrenden Viergespann) in eine Scherenschleiferszene; so ist die Zweifrauengruppe der Zeichnung (rechts vom Viergespann) auf der Radierung weggelas-
A.24 sen; aber die Einzelstudie der Gruppe (in Rötel und schwarzer Kreide) bewahren die Uffizien (I. N. 2540). Gerade diese Abweichungen verscheuchen den bei einer ausgeführten Federzeichnung so naheliegenden Verdacht einer Nachzeichnung. (Die andere ausgeführte Zeichnung der Uffizien — zur zweiten „Versuchung des heiligen Antonius" (I. N. 6127) — ist größer als die Radierung, deckt sich aber mit dieser bis in die kleinsten Einzelheiten. Da sie jedoch offenkundig von derselben Hand wie die gesicherte Imprunetazeichnung stammt und Mariette nicht weniger als vier ausgeführte Federzeichnungen zur „Versuchung des heiligen Antonius" gekannt hat, darf man ihre Authentizität anerkennen.)

30. Drei Segelboote. Feder. Aus dem Skizzenbuch des M. de Pass, Falmouth. Callot?

Welchen Weg Callot zurückgelegt hat, bis er zu der definitiven Fassung der Impruneta kam, ermessen wir, wenn wir die Bleistiftstudie I. N. 618 der Uffizien (jetzt in der Casa Buonaroti) zum Vergleich heranziehen. Den Schauplatz des Jahrmarkttreibens mehr von rechts aufnehmend, gibt sie sich als eine bescheidene landschaftliche Notiz mit nur ganz kümmerlichen Ansätzen zu der Weiträumigkeit und Massenfülle der berühmten Radierung. Dagegen sind auf dem Kom-
A. 18 positionsentwurf der Albertina (Feder mit Bister laviert) Grundelemente und Struktur der Komposition bereits im Sinne des fertigen Werkes festgelegt. Keine einzige Figur, kein einziges Detail, das bestimmter charakterisiert wäre, aber die räumliche Akzentuierung der Komposition ist prägnant herausgearbeitet, die optischen Gegensätze wiederum schärfer betont als auf der Radierung, die Hauptgruppen und Kulissen summarisch fixiert. Im Vordergrund breitflüssige, energische Linie und tiefe Schatten; je mehr es in den Hintergrund geht, desto flüchtiger und zarter zeichnet die Feder, desto heller werden die Bisterschatten.

Stilistisch unterscheiden sich die sehr zahlreichen in den Uffizien ver-
A. 19-22 wahrten Figurenstudien zum „Jahrmarkt" von denen der Capricci-
A. 24 periode vor allem durch eine gewisse Gelassenheit, die sich zu einer liebevoll detaillierten Schilderung der Einzelheiten Zeit läßt, und der Linie nicht mehr jene nervösen, bizarren Veitstänze zumutet, die bei den Capriccistudien so beredt von dem Übermut, dem Temperament und der künstlerischen Ungezogenheit des jungen Callots gesprochen haben. Ruhiger und gereifter, üppiger und hingebungsvoller zeigt sich nun Callot. Wie weich sind die Schatten, wie flimmernd das Licht! Welchen Formenreichtum weiß er nun an einem Gewand zu entdecken! Wie sicher ist er seiner Sache geworden: frei von der Angst, der Eindruck könnte ihm entwischen, wenn er ihn nicht mit den Lassoschlingen seiner blitzschnellen Linien einfängt, versteht er nun, das Charakteristische auszudrücken, ohne der Übertreibung, der Groteske, der Karikatur zu verfallen.

Vermittelnd zwischen dem erregten Stil der „Capricci" und dem gelassenen der „Impruneta" stehen die Studien zur Tragödie „Il Solimano" von Prosper Bonarelli (1618 in Florenz zum erstenmal aufgeführt, 1620 bei Ceconcelli in Buchform mit Titelblatt und Illustra-

31. Landschaft. Schwarze Kreide mit Bister laviert. Vgl. M. 717. Duc of Devonshire, Chatsworth.

T. 2-4 tionen Callots erschienen). In diesen Studien (in Rötel, einige mit blaßer Tinte laviert) zeigt sich Callot stärker wie sonst am Kostümlichen interessiert, ohne sich aber auf eine malerische Stoffbeschreibung — wie es Stefano della Bella bei seinem Polen getan hat — einzulassen. (Félibien bemerkt, daß M. Vivot diese Zeichnungen besessen habe, von ihm gingen sie in den Besitz Israel Sylvestres über. Der größere Teil von ihnen befindet sich heute in der Eremitage, einige wenige in den Uffizien und im Louvre.)

Ungefähr gleichzeitig mit den Zeichnungen zu „Soliman" müssen auch folgende drei Porträtstudien entstanden sein: eine Feder- und Rötel-
A. 16 zeichnung, Großherzog Cosimo II. darstellend (I. N. 2472, Uffizien, gegensinnig zur Radierung M. 429bis), eine Rötelzeichnung mit der
A. 17 Unterschrift Teodoro Filippo di Ciagnio (I. N. 2485, Uffizien); der Kopf eines häßlichen Mannes, ebenfalls mit der Unterschrift Teodoro Filippo di Ciagnio (Rötel I. N. 2471, Uffizien). Das Brustbild des Großherzogs wird von einer Kartusche umrahmt, wie auch der etwas später entstandene bukolische Dichter Peri (Radierung M. 433), der auf der Uffizienzeichnung I. N. 476 (Feder und Rötel, mit Bister laviert,) innerhalb des ovalen Medaillons vage wie der Reflex eines erblindeten Spiegels erscheint, ohne die geringste Ähnlichkeit mit dem Dargestellten auf der Radierung. Auf der Rötelzeichnung I. N. 2485 ist Teodoro Filippo di Ciagnio in ganzer Figur wiedergegeben, ähnlich dem in Nancy porträtierten Maler Deruet. — Callot hat sich als Porträtist nur selten bestätigt: die Einzelpersönlichkeit hatte kein Interesse für diesen Schilderer der Masse. Aber gerade auf den Skizzen des Cosimo und des Ciagnio erweist er sich als ein Porträtist von impressionistischer Kühnheit, der die Fähigkeit besaß, das Essentielle einer Persönlichkeit mit wenigen Strichen zu bannen. Die Radierung Cosiomo II. bedeutet der Skizze gegenüber eine banalisierende Abschwächung.

Ein erst vor wenigen Jahren bekannt gewordenes Skizzenbuch im Besitze des M. de Pass in Falmouth enthält 45 Skizzen, hauptsächlich Küstenlandschaften, Schiffe und Figuren darstellend. Auf den Ortsdarstellungen sind Tag und Monat vermerkt, oft in Wiederholung von Angaben auf der Rückseite. An der Hand dieser Notizen läßt sich die Reiseroute, auf der die Skizzen entstanden sind, rekonstruieren:

32. Studie zu der Folge der „Noblesse" (M. 673-684). Pinselzeichnung mit violetter Tusche. Uffizien.

Am 19. August war das Schiff in Minorca, am 24. August berührte es die afrikanische Küste, am 1. September Sardinien, am 12. September landete es in Trapani, am 19. September in Syracus, und nachdem es noch mehrere Plätze auf Sizilien und den liparischen Inseln besucht hatte, traf es am 2. Oktober in Bonifacio auf Korsika ein. — Ich hatte leider keine Gelegenheit, das Skizzenbuch selbst mit eigenen Augen zu prüfen. Meine Beschreibung folgt den Angaben der Vasary Society, die in Bd. V und VI. auch einige Blättchen des Skizzenbuchs faksimilegetreu veröffentlicht hat. Bei den Schiffsdarstellungen wäre man noch am ehesten geneigt, Callots Urheberschaft anzunehmen.
A. 30 Die Bildung der Segel auf der Studie dreier Segelboote entspricht einer allgemeinen Vorliebe Callots für spitze Formen, die er auch bei seinen Fahnendarstellungen betätigt. (Siehe H. Nasse, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1912.) Pittoreske Felsen, wie sie auf dem Blatt
A. 29 mit der Galeere auftauchen, können wir auch häufig auf Radierungen Callots begegnen. Die Küstenlandschaften dagegen lassen die kompositionelle Umbildung Callots vollständig vermissen. Aber nehmen wir an, daß Callot hier Natureindrücke tale quale aufgezeichnet hat; bleibt das Absonderliche der Kolorierung in hellen (blauen, rötlichen und gelben) Aquarellfarben, die wir nur hier und nirgends anderswo bei Callot antreffen. Ferner: keiner der alten Biographen, weder Baldinucci noch Félibien, weiß ein Wort über die Reise zu berichten. Dabei beruft sich Félibien ausdrücklich auf die Mitteilungen Israel Sylvestres, des Neffen von Callots Freund und Verleger Israel Henriet, und auch Baldinucci rühmt sich seiner Gewährsmänner aus Callots näherer Umgebung. Nun war aber in dieser Zeit eine derartige Seereise keine geringe Angelegenheit, am wenigsten für einen Künstler. Endlich: wo sind die Ausstrahlungen der Reiseerlebnisse auf Callots übriges Werk? Welche Radierung deutet darauf hin, daß Callot die afrikanische Küste oder Sizilien gesehen hat? Und er war doch keiner von denen, die solche Eindrücke in ihren Werken verschweigen. (Zu bedenken wäre noch, daß das Skizzenbuch in keinem der alten Auktions- und Sammlerkataloge vorkommt.)
Wer außer Callot könnte noch der Autor dieses Skizzenbuches sein? Das Stilistische der Zeichnung, das Kostümliche der Figuren schränkt die Entstehungszeit auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ein.

33. Der Jahrmarkt von Grondeville. Gegensinnig zu M. 623. Schwarze Kreide mit Bister laviert. A. Holland Hilbert.

Da die Qualität der Skizzen unleugbar ist, käme außer Callot wohl nur noch Stefano della Bella in Frage. Die Datierung von 1620 würde aber die Autorschaft des erst 1610 geborenen Stefano della Bella ausschließen. Nun wäre es aber immerhin möglich, daß die Jahreszahl 1620 eine Fiktion ist, die der Verfasser der italienischen Angaben auf der ersten Seite den ihm bekannten Lebensdaten Callots angepaßt hat. (1620 ist das letzte Jahr des italienischen Aufenthaltes Callots.) Für Stefano della Bella spräche jedenfalls das häufige Vorkommen von Schiffen, die zu den bevorzugtesten Modellen des Künstlers gehören. — Unter den Radierungen Callots sind reine Landschaftsaufnahmen sehr selten. Wir kennen ihrer nur vier. Erst nach Callots Tode ist eine Serie von Landschaften erschienen, die von Israel Sylvestre, Noblesse und Collignon angeblich nach Zeichnungen des verstorbenen Meisters radiert worden sind. Mariette versichert, daß tatsächlich Zeichnungen Callots als Vorlagen gedient haben und wir können ihm um so mehr Glauben schenken, als sich unter den Handzeichnungen Callots zahl-
A.27, 28 reiche Landschaftsdarstellungen finden. Die meisten sind in zarter
31 Kreide entworfen und kräftig mit Bister laviert. Kompositionell stimmen diese Zeichnungen (von denen man einige besser als Bisteraquarelle bezeichnen könnte) mit den „Quatre Paysages" (M. 715-718) überein, d. h. sie gehören in die vom Paul Bril und Adam Elsheimer inaugurierte Richtung der Landschaftsdarstellung, in der eine nordisch-realistische Naturanschauung sich den formalen Anforderungen der Carraccischule unterwirft. Auf die Carraccischule geht auch die von Callot (wie auch von anderen in Italien schaffenden Nordländern)
A.31 gern verwendete Sonnenlichtplastik seiner Landschaften (und einiger
A.25, 26 seiner Figuren) zurück.
T.13-17

Wir haben die Entwicklung des Zeichners Callot bis zum Ende seines italienischen Aufenthaltes verfolgt, und wenden uns nun den nachflorentinischen Epochen zu. Das uns erhaltene Material an Handzeichnungen dieser späteren Zeit überblickend (bei gleichzeitiger Berücksichtigung der Angaben in den alten Auktions- und Sammlerkatalogen), können wir die Vermutung aussprechen, daß Callot für einen großen Teil seiner Radierungen ab 1621 auf Kompositionsentwürfe verzichtet hat. Erhalten haben sich im Louvre die Entwürfe zur „Kleinen

34. Predigt eines Heiligen. Feder, mit Bister laviert. Paris, Nationalbibliothek.

Passion", der „Heilige Sebastian" (?), der „Sklavenmarkt", der „bethlehemitische Kindermord", das „Hospitalbild aus den großen Schrecken des Krieges", der „Einzug von MM. Couvonge und Chalabre" (M. 491), das „Porträt des Malers Deruet", die Umrißzeichnung zur „Kreuzigung". In der Pariser Nationalbibliothek: „St. Livier" und „Die Predigt eines Heiligen" (beide nach Bruwaert im Jahre 1624 entstanden). In der Eremitage: das „Parterre von Nancy", der „Einzug von MM. Couvonge und Chalabre" (M. 496), die „Himmelfahrt Mariens", die „Kreuztragung", das Titelblatt zu den „divers sujets réunis", die Vorstudien zu den „Sieben Todsünden", fünf Vorstudien zum „Heiligenbuch". Im British Museum: der „Einzug Christi in Jerusalem", „Zweite Versuchung des heiligen Antonius", eine Teilstudie zur „Zweiten Versuchung", drei Studien für das „Heiligenbuch", der „Prinz von Pfahlsburg", die Kampfszene aus den „Schrecken des großen Krieges", die „Supplices", die zwei „Großen Ansichten von Paris". In den Uffizien: die ausgeführte Zeichnung zur „Zweiten Versuchung des heiligen Antonius". In englischem Privatbesitz: „Der Jahrmarkt von Grondeville". Nicht erhalten, aber in alten Verzeichnissen angeführt: eine mit Bister lavierte Kreidezeichnung zum „Heiligen Sebastian", das „Reiterporträt des Lavalette", Zeichnungen zum „Combat à la Barrière", Zeichnungen zur „Großen Passion". Wenn wir auch noch einen gewissen Prozentsatz von Verlusten in Rechnung stellen und den einen oder anderen Entwurf in der Verborgenheit vermuten, so wird man doch zugeben müssen, daß das Fehlen so vieler Kompositionsentwürfe seine Ursache nur darin haben kann, daß Callot, je älter er wurde, desto öfter — im Vertrauen auf sein Improvisationstalent — auf Kompositionsvorlagen verzichtet hat.

Eine auffallende stilistische Wandlung gegenüber der florentinischen Zeit bekunden unter den späteren Kompositionsentwürfen nur die
A. 47 zu den „Supplices" (British Museum) und zum „Kleinen Sklavenmarkt"
A. 48 (Louvre) und die kleinen Federzeichnungen zum „Verlorenen Sohn"
A. 54 (Eremitage). Die Entwürfe zu den „Supplices" und zum „Sklavenmarkt" tragen der geänderten Kompositionsweise Callots, auf die wir schon im ersten Abschnitt zu sprechen kamen, vollauf Rechnung.
A. 18 Zum Unterschiede von der Albertinaskizze zu „Impruneta" und von allen übrigen florentinischen Kompositionsentwürfen vermissen wir

35. St. Livier. Feder und Bister laviert. Paris, Nationalbibliothek.

einen die Tiefenentwicklung akzentuierenden Wechsel in der Darstellungsweise: das Nähere ist nicht ausführlicher oder energischer behandelt als das Entferntere, die Schattenintensität nimmt nach hinten zu nicht ab, dagegen kommt in der Schattenangabe die seitliche Lichtführung kräftig zum Ausdruck. — Eine sehr eigentümliche, sonst bei Callot nicht zu beobachtende Art zeichnerischer Vorbereitung lernen wir durch elf Federskizzen der Eremitage (Nr. 1485 und 1487-1496) kennen, die sich auf die 1635 bei Israel Henriet erschienenen elf Blätter umfassende Parabel vom „Verlorenen Sohn" (M. 53-63) beziehen. Auf Nr. 1485 ist ein Teil der Straße, in der sich die Vertreibung des verlorenen Sohnes aus dem Hurenhause abspielt (M. 57), dargestellt unter Hinweglassung der Vertreibungsszene selbst. Nur die den Flüchtenden anbellenden Köter finden wir wieder, aber sie tummeln sich auf dem Dache des rechten Hauses herum. Vier Figuren derselben Radierung begegnen uns auf Nr. 1491. Nr. 1490 vereinigt den verlorenen Sohn vom Titelblatt der Folge (M. 53) und einen servierenden Diener von M. 56. Auf Nr. 1492 ist die Gruppe der zwei Schlächter mit dem Kalb
A.54 (aus M. 61) skizziert und darunter der dazugehörige Teil des Hintergrundes (etwas verändert). Eine ähnliche willkürliche Zusammenstellung, Übereinanderschichtung, Durcheinanderwürfelung einzelner Bildelemente auch bei den übrigen Skizzen.

Fälschungen oder Kopien? Wir möchten weder das eine noch das andere annehmen, sondern die Skizzen trotz ihrer Absonderlichkeit den Originalzeichnungen Callots zurechnen. Die schielende Ängstlichkeit des Kopistentums fehlt. Habitus und Bewegung der Gestalten sind frei und sicher charakterisiert. Eigentümlichkeiten wie: konsequente Vernachlässigung von Kopf und Extremitäten, Angabe der Modelierungsschatten und kräftige Verdickung der Konturen, eine stellenweise Eckigkeit der Linie sind allzu bezeichnend für Callots Handschrift. Es scheint, daß sich Callot in den Petersburger Skizzen gewissermaßen nur einzelne Bildelemente aufnotiert hat, unbekümmert um ihre kompositionelle Verknüpfung, die vielleicht erst auf der Platte erfolgte. Zu bedenken wäre, daß der „Verlorene Sohn", dessen Geschichte hier mit einer einzig dastehenden Ausführlichkeit erzählt wird, lockerer als alle sonstigen Darstellungen komponiert ist: die zahlreichen Nebenepisoden, die reiche, immer zu Details abschweifende

36. a) und b) Schächer für M. 18. c) Christus für M. 21.
Schwarze Kreide. Louvre.

Ausstattung überwuchern den Kern der Erzählung. Dem entspricht auch, daß Callots Interesse bei der zeichnerischen Vorbereitung nicht dem kompositionellen Aufbau, sondern den Einzelelementen gilt. (6)

Bei den Figurenstudien der nachflorentinischen Zeit, die in unendlicher Fülle auf uns gekommen sind, verzichtet Callot sowohl auf die Übertreibungen des „Capricci"-Stils, wie auch auf den Detailreichtum der Impruneta-zeit: er wird, je älter desto knapper, desto diskreter, desto graziöser. Der Maßstab seiner Figuren verkleinert sich, das Zierliche kommt auf, aber ohne Kleinlichkeit, ohne Ziselierung. Seiner Sicherheit der Charakteristik entspricht eine unfaßbare Ökonomie der Mittel. Die Binnenzeichnung tritt hinter dem Kontur zurück: Silhouettenwirkung! Manieristisch im Sinne einer temperamentvollen, rassigen Eigenwilligkeit bleibt seine Linie immer. Das Eckige, Spitzige ist ihm sein ganzes Leben lang lieber als das Runde. Seine Linie fließt nicht, sondern zackt, bildet scharfe Einkerbungen. Überreich an Richtung- und Formkontrasten und Überschneidungen, versteht er es aber, das Widerstreitende durch ein System wohl überlegter Ordnung zu bändigen. (7)
T. 22, 23 Neben Bewegungsstudien füllen vor allem Gewandstudien seine
T. 26 Skizzenblätter. Einige Skizzen zum Zyklus der „Großen Passion" pflegen einen ruhigen, fast monumentalen Gewandstil. Den Körper geschlossen umhüllend, weisen die Gewänder eine reiche harmonische Skala plastischer Motive auf: vertikale Röhrenfalten und muldenartige Aushöhlungen kontrastieren wirkungsvoll mit großen leeren Flächen. Ganz anders verhalten sich dagegen die weiblichen Gewand-
A. 40, 41 figuren, die im Zusammenhang mit den beiden „Thesenblättern" entstanden sein müssen. Eine barocke Windsbraut ist in die Gewänder gefahren, daß sie sich bauschen, daß sie flattern, daß sie sich eng an den Körper pressen. Jäher Wechsel von Licht zu Schatten verstärkt
T. 71 die Unruhe. — Bei Gewandfiguren endlich, die sich auf Radierungen der letzten sechs bis sieben Jahre beziehen, sind die stoffreien Umhüllungen in viele Flächen zerlegt, deren Begrenzungen stark ausgesprochene Richtungskontraste ergeben.

Alle Sammlungen Callotscher Handzeichnungen sind durch falsche Zuschreibungen, Kopien und hie und da wohl auch durch bewußte Fäl-

37. Ballspieler für M. 622. Rötel. Eremitage.

38. Ballspieler für M. 622. Rötel. Eremitage.

schungen verunreinigt. Kopien und Fälschungen sind als solche meist leicht zu erkennen, und auch die falschen Zuschreibungen tragen in den überwiegenden Fällen das Stigma ihres Usurpatorentums deutlich zur Schau, denn die Nachahmer Callots sind alle von einer Mittelmäßigkeit, die eine dauernde Verwechslung ihrer Produkte mit den Schöpfungen ihres Vorbildes nicht aufkommen läßt. Aber auch hier gibt es eine Ausnahme: Stefano della Bella. Wir stehen nicht an, diesen viel zu wenig gewürdigten Graphiker als einen Callot ebenbürtigen Meister zu preisen; doch seiner von dem Lothringer grundverschiedenen Natur entspricht ein Zeichenstil, dessen Eigenheiten selbst dort zutage treten, wo es sich um direkte Kopien nach Callot handelt. Beispiel: das Skizzenbuch der Albertina, von seinem Entdecker M. Thausing Callot zugeschrieben, von O. Levertin als eine Arbeit des Stefano della Bella erkannt.

Callot ist ein Epigrammatiker, Stefano della Bella ein Lyriker. Jener liebt den eindeutigen Kontur, dieser das vielfältige Liniengespinst. Callot packt den Eindruck, Stefano della Bella umschmeichelt ihn. Der Italiener ist auch als Graphiker Maler, der Lothringer ist Nur-Graphiker. Della Bella bleibt auch in der Skizze der stofflichen Natur

einer Feder, eines Pelzwerkes, eines Samtes, nichts schuldig: er liebt die Oberfläche. Callot verzichtet vollständig auf Farb- und Stoffbezeichnung. Seine malerische Tendenz ist optisch, die des Stefano della Bella farbig. (8)

DRITTER ABSCHNITT
DIE SAMMLUNGEN

Frühere Bestände von Handzeichnungen Callots. Callots Zeichnungen und Radierungen waren schon frühzeitig begehrte Sammelobjekte. Die erste Sammlung von Handzeichnungen Callots kam wohl sozusagen von selbst zustande bei Callots Jugend- und Geschäftsfreund Israel Henriet in Paris, dem Kupferstecher und Verleger aus der Rue de L'arbre sec.(1) Der Neffe und einzige Erbe Henriets, Israel Silvestre, bereicherte das Ererbte, indem er nach Félibien „alles, was die Witwe Callots in Nancy besaß, ankaufte". Seine Kollektion umfaßte 12 Szenen von der „Passion", 7 Frauenstudien, 54 Landschaften, einige Studien zum „Soliman" und außerdem die 42 von Callot für den Herzog von Orléans bestimmten Federzeichnungen von 1629, die M. Vivot gegen 1650 gesammelt hatte.(2) Die letzteren, die Félibien bei ihm gesehen hat, verkaufte nach dem Tode Silvestres sein Neffe M. de Loigny an Fagniani, einen in Paris ansässigen italienischen Kunsthändler, der nach Gersaint (Catalogue de Quentin Lorangère) zwischen 1729 und 1735 starb. Beim Verkauf der Sammlung Jacques Augustin Silvestres im Jahre 1811 werden im Katalog (von Regnault de Lalande) unter Nr. 254 als Zeichnungen Callots aufgeführt: „La descente de croix, dessin à la pierre noire, composition connue par l'estampe de C. N. (soll wohl heißen C. F.) Silvestre pour la suite de la Passion et 24 petites feuilles, études et croquis de sujets et des figure, très spirituellement faits à la plume, au crayon noir et à la sanguine ou à la mine du plomb". Eine Notiz in einem Exemplar des Katalogs, der sich in Meaumes Besitz befand, teilt mit, daß alle diese Blätter für 52 frcs. verkauft wurden.

Der bedeutendste Sammler des 17. Jahrhunderts, Everhard Jabach de Cologne, Banquier und Direktor der Compagnie des Indes Orientales, gab den italienischen Zeichnungen den Vorzug vor den französischen. Unter den wenigen französischen Zeichnungen, die in dem „Inventaire de 625 dessins d'ordonnance de Carrache et Moderne" seiner im Jahre 1671 an den König verkauften Sammlung aufgezählt werden, findet sich nur ein Callot (Nr. 505).

Ein stärkeres Interesse für die nationale Kunst beweisen die zwei Sammlungen des Michel de Marolles, abbé de Villeloing. Der zweiten, die besonders reich an Zeichnungen war, widmete Marolles seinen

„Catalogue de Livres d'Estampes . . . fait à Paris en 1672", in dessen Einleitung wir folgende Angaben lesen: „Quelques unes des autres pièces dessinées à la main et disposées selon les divers sujets, sont aussi de couleurs diverses, sans parler de celles qui sont à la plume, des Histoires Saintes et profanes, les premières en beaucoup plus grand nombre que les secondes, lesquelles portent le nom de Callot, qui en fait plus de soixante de sa main." Dieser Abbé de Villeloing besaß auch nach Mariette einen Probedruck von der unvollendeten Platte aus den „Batailles de Medici" mit Skizzen von Ungeheuern und grotesken Figuren zu der „Ersten Versuchung des Heiligen Antonius" auf der Rückseite. (3)

In der Nacht zum 30. August 1720 wütete ein Brand in dem an Kunstsammlungen reichen Atelier des André Charles Boulle, ébéniste du roi. Daraufhin richtete der Sammler eine Bittschrift um Entschädigung an den König, in der er auch den Verlust eines italienischen Manuskriptes mit drei daumengroßen Figuren von Callots Hand beklagte. Daß bei diesem Brande immerhin nicht alles zerstört wurde, bezeugt der Verkauf nach dem Tode des Sammlers im Jahre 1732. Ein Katalog dazu existiert nicht. Wir wissen auch nicht, wohin die einzelnen Stücke geraten sind. Dafür macht uns Mariette in seinem „Abecedario" wertvolle Angaben über Zeichnungen Callots, die sich in Boulles Besitz befanden. Über die Zeichnung zur „Harpalice": „Il était lavé de bistre, le trait au crayon, manière, qui a toujours été fort familière à ce graveur, du reste quoi qu'il ne fût pas d'une grande manière, il était infiniment mieux que la gravure, ce qui fait connaître que Callot avant de se mettre à graver, s'était déjà fort exercé dans le dessin et voilà ce qui fait qu'il est devenu si habile graveur en peu de temps."

Über zwei Zeichnungen zum „Siège du fort de Saint Martin dans l'île de Roi: „Boulle avait le dessin original de Callot de ce groupe où était représenté le cardinal de Richelieu au milieu du roi et de Monsieur, tel qu'il était avant qu'on eut effacé sur la planche la figure du cardinal de Richelieu ce qui est une preuve qu'il y a été; il est présentement en Angleterre. Un marchand de tableaux anglais nommé M. Haye l'a acheté de M. Boulle. J'ai vu chez M. Boulle un autre dessin de Callot, qui est une première pensée pour ce groupe.

39. Entrée de M. M. Couvonge et de Chalabre. Zeichnung für M. 491. Schwarze Kreide mit Bister laviert. Louvre.

Gaston, Duc d'Orléans, ne s'y trouve point représenté, mais le cardinal de Richelieu y est à cheval auprès du roi." (4)

Über die Zeichnungen zur „Zweiten Versuchung des heiligen Antonius" und einige Studien zu derselben Radierung: „M. de Boulle en a le dessin (zur „Zweiten Versuchung") qui est très beau. Il est légèrement fait, lavé de bistre, le trait au crayon noir. Il fallait être aussi foncé dans le dessin que l'était Callot pour graver quelquechose d'aussi fini d'après un dessin si peu arrêté; c'est aussi le motif, pour lequel il y a tant d'esprit dans la gravure. M. Boulle a encore un grand dessin du même sujet par Callot (wahrscheinlich für die „Erste Versuchung") qui est très beau et exécuté dans la même manière que celui dont il est fait mention plus haut. Il y a grandes différences, mais en général on voit que c'est ce qui l'a mené au second dessin qu'il a gravé et l'on peut juger de là et des autres études que j'ai vues chez le même M. Boulle faites sur le même sujet combien Callot se donnait de soins pour ses ouvrages. Ces deux dessins ont été vendus 200 livres à la vente de Boulle en 1732." (5)

Der Katalog der Sammlung Quentin de Lorangère (von Gersaint, 1744) führt außer 45 Zeichnungen, unter denen sich zwei für eine der großen Belagerungen befanden, als Hauptstück eine in Bister ausgeführte Zeichnung zur „Zweiten Versuchung des heiligen Antonius" an. — Clairambault, généalogiste des Ordres du Roi, besaß im Jahre 1755 31 Zeichnungen auf Pergament, die Callot nach der Généalogie des Porcellets für den Bischof von Toul kopiert hatte. „Le dessins qu'a M. de Clérambaut et qui sont en blanc et noir sur du vélin, sont les mêmes qui ont servi à Callot pour la gravure. C'est l'ouvrage de quelque peintre médiocre et non le sien. Ceux, qui l'avoient choisi pour graver cette planche, supposoient, et sans doute avec raison, qu'il n'en scavoit pas alors assez pour exécuter ces sujets; ils le firent dessiner et les lui donnèrent pour lui servir de modèle, et il n'eut qu'à les reduire en forme plus petite. J'ai donc raison de croire que M. Helle en m'annonçant ces dessins pour estre de Callot et sa planche pour estre un de ses bons ouvrages ne m'avoit pas accusé juste." (6) — Beim Verkauf der Sammlung le Clerc, peintre du roi, am 17. Dezember 1764 werden 12 Zeichnungen Callots angeboten. — Pierre Remys Katalog der Sammlung M. de Julienne, die 1767 zum

40. Weibliche Gewandfigur. Schwarze Kreide. Louvre.

41. Weibliche Gewandfigur. Schwarze Kreide. Louvre.

Verkauf kam, zählt unter Callot nicht weniger als 941 Zeichnungen auf. Unter Nr. 693 eine mit Bister lavierte Federzeichnung zur „Ersten Versuchung des heiligen Antonius", unter Nr. 694 eine schwarze Kreide-Zeichnung, ebenfalls mit Bister laviert, zum „Heiligen Sebastian", unter Nr. 695 eine mit Bister lavierte Federzeichnung zum „Jahrmarkt von Gondreville", unter Nr. 696 eine gewischte Zeichnung in schwarzer Kreide für ein Porträt des Lavalette zu Pferd, unter Nr. 697 die zwei großen Ansichten von Paris, beide in schwarzer Kreide, unter Nr. 698 34 Zeichnungen teils für die „balli", teils andere Studien, teils in Bleistift, teils mit Bister laviert. Unter Nr. 699 endlich ist ein Maroquinband in Folio angeführt, der 936 Zeichnungen, „dont un grand nombre de figures et sujets lavés de bistre", enthält. — Baldinucci soll mehrere Zeichnungen zu den „balli" besessen haben in Feder und Rötel und in viel größeren Dimensionen als die Radierungen.

Im Jahre 1775 kam die Sammlung des Pierre Mariette, des Verfassers der „Notes manuscriptes sur les peintres et sur les graveurs" zum Verkaufe. Der Katalog von Basan verzeichnet unter Nr. 1184

einen „Saint Sébastien percé de flèches, au milieu d'une grande place remplie d'une multitude innombrable de peuple; il est peint à l'huile sur papier et coloré" (7), und unter Nr. 1185 „Un volume petit in-folio en maroquin rouge, renfermant 70 (soll wohl heißen 170) dessins de compositions et études de diverses figures, dont: la suite de la grande Passion (elle n'est pas complète), le Massacre des Innocents, le Portrait de Deruet, la Conversation de Saint Paul, plusieurs paysages; le tout à la plume et au bistre". (8) Mariette, Abecedario, page 284: „Il est pourtant vray que pour ces petits desseins, il avoit fait de chaque figure des études, comme s'il eût dû les graver en plus grand. J'en ai plusieurs, et qui font voir combien il étoit curieux de bien faire. Il ne reparoitra pas si tost un tel homme." – M. Vicar hat während seines florentinischen Aufenthaltes einige Handzeichnungen Callots erworben, die sich jetzt in der öffentlichen Bibliothek von Lille befinden. (Ich kenne sie nur, soweit sie in Photographien von A. Braun vorliegen. Nach diesen zu urteilen, handelt es sich teils um Kopien, teils um falsche Zuschreibungen.)

M. Leber beschreibt nach M. unter Nr. 1295 seines Katalogs zwanzig Originalfederzeichnungen Callots, verschiedene Figuren- und Pferdestudien in der Art der „Capricci". Nach Lebers Angaben sind sie aus einer florentinischen Sammlung erworben. Sie befinden sich jetzt in der öffentlichen Bibliothek Rouen. Ich kenne weder die Originale, noch Abbildungen nach diesen.

Die Sammlung Neyman (Katalog von Basan, 1776) enthielt die Zeichnung zu den „Obsèques de Mathias" (Nr. 152) und 6 Zeichnungen zum „Combat à la barrière" (Nr. 153), alle in Feder und Bister.

Beim Verkauf der Sammlung des Prince de Ligne wurden 84 Zeichnungen unter Callots Namen angeboten. Der Katalog von Bartsch, Wien 1794, hebt als Hauptstücke hervor: „La première idée de la fameuse estampe représentant la foire de Florence; le morceau intéressant et rare est esquissé à la plume et au bistre", und „Le martyre de St. Laurent. Pièce capitale dessinée à la plume; elle est connue par l'estampe gravée par Callot même". Bei einigen Zeichnungen, die im Katalog mit einem Sternchen bezeichnet sind, neigte Bartsch zur Annahme der Autorschaft Israel Silvestres. Das Sujet einer Reihe anderer Zeichnungen (zum Beispiel „Jean Népomucène jeté

42. Balli-Figuren. Schwarze Kreide. Britisches Museum.

dans l'eau, le même devant le roi Wenceslas" usw.) stellt die Urheberschaft Callots sehr in Frage. — Beim Verkauf der Sammlung Wauters im Jahre 1797 taucht wieder eine Zeichnung zur „Zweiten Versuchung des heiligen Antonius" auf.

Die an Handzeichnungen und Kupferstichen reiche Sammlung des M. Paignon-Dijonval (1708–1792), katalogisiert im „Cabinet de M. Paignon-Dijonval" par M. Bénard, Paris 1810, enthielt folgende Handzeichnungen Callots:

2506. J.-C. lavant les pieds de ses Apôtres; le fond n'est pas terminé: d. à la plume lavé de bistre sur papier blanc; l. 7 po. h. 3 po.

43. Ballifigur. Reibeabdruck Britisches Museum.

2507. J.-C. presenté au peuple: d. à la sanguine lavé d'un peu d'encre sur papier blanc; h. 8 po. l. 6 po.

2508. Tentation de Saint Antoine; un démon sous la figure d'une femme, tire le saint par son manteau: d. à la plume, lavé de bistre sur papier blanc; l. 8 po. h. 7 po.

2509. Quatre petits dessins: Annonciation, St. Siméon Styliste, et deux compositions différentes de St. André sur la Croix: d. à la plume lavé d'encre et de bistre sur papier blanc; h. 1 po. 6 li. l. 1 po.

2510. Quatre saints personnages à genoux aux

pieds de la Vierge: croquis à la plume sur papier blanc; h. 4 po. sur 2 po.

2511 : Portrait de religieuse, assis et vue de profil; elle tient un livre de ses deux mains; la figure est à microps: lavé de bistre sur velin; h. 4 po. l. 2 po.

2512. Les geans foudroyés; composition connue par l'estampe que Callot en a gravé au burin: beau dessin à la plume lavé de bistre; ce dessin est de forme ovale; l. 14 po. h. 8 po.

2513. Deux cavaliers et deux dames assis à terre: croquis à la sanguine sur papier blanc; l. 4 po. sur 3 po.

2514. Vue de Florence; sur le devant à gauche un homme qui dessine, et deux autres qui le regardent; au milieu les bestiaux conduits par des bergers: d. à la plume sur papier blanc; l. 14 po. h. 9 po. 6 li.

2515. Autre vue de Florence; sur le devant à droite un homme et une femme se reposent à l'ombre d'un grand arbre; au milieu trois hommes dedont regardent un quatrième qui tire au blanc avec un fusil: d. à la plume sur papier blanc; l. 16 po. h. 10 po.

2516. Une marine dessiné à la plume sur papier blanc; l. 10 po. sur 4 po.

2517. Quatre paysages: on voit dans l'un des barques à droite; dans l'autre une maison avec arcade sur une rivière; dans la troisième des chaumières à droite, et au milieu un puits, et dans la quatrième, une espèce de colombier; au milieu et à gauche, un village au bord d'une rivière: ces dessins sont à la pierre noire lavés de bistre sur papier blanc; l. 8 po. h. 3 po. Ils ont été gravés par Callot.

2518. Quinze dessins sur deux feuilles; croquis de figures d'hommes et de femmes mendians et autres; à la sanguine et pierre noire sur papier blanc; l. 4 po. h. 3 po.

2519. Croquis à la plume sur papier blanc; on y voit un marchand de lunettes par derrière; et sur la même feuille une tête d'après le marbre; h. 5 po. l. 4 po.

Autre croquis à la plume sur papier blanc représentant quatre soldats en différentes attitudes d'exercises militaires; l. 4 po. h. 4 po.

2520. Dix dessins: croquis études de figures et groupes d'enfants, de femmes, de bergers, joueurs de cartes, etc.; à la pierre noire et à la plume sur papier blanc; quatre ont de large 6 po. sur 2 po. Les autres sont plus petits.

44. Trigonometrisches Manuskript. Feder. Albertina.

2521. Un grand dessin à la pierre noire, lavé de bistre sur papier blanc. On voit à gauche des ruines et une grotte dans laquelle est St. Antoine; à droite des fabriques au pied des rochers au bord de la mer; l. 24 po. h. 14 po.

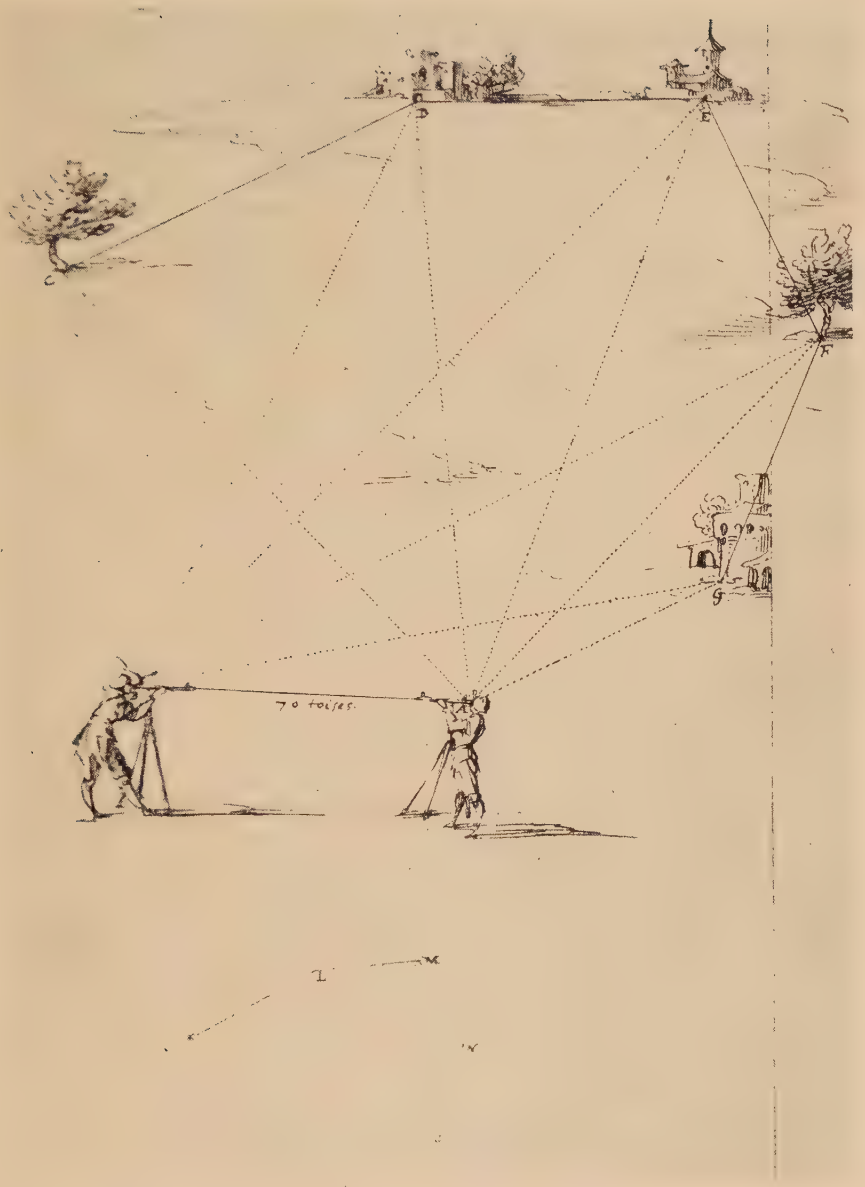
2522. Deux paysages; l'un montre une ville dans le fond, au milieu des barques sur la mer et à droite un rocher; l'autre, des baraques à gauche, et un grand arbre sur le devant; à droite une rivière sur laquelle est un pont de bois: d. à la plume sur papier blanc; l. 8 po. h. 3 po.

2523. Trois dessins; croquis à la pierre noire sur papier blanc; études de bœufs et de cheveaux; l. 6 po. h. 2 po.

2524. Le parterre de Nanci: d. à la pierre noire lavé d'encre de chine sur papier blanc; il est connu par la gravure qu'en a publié Callot; l. 14 po. h. 9 po.

2525. Portrait d'homme à cheval, vu de face, tenant de la main gauche un bâton de commandant; on voit dans le fond une armée formée

en bataille: d. à la mine de plomb lavé de bistre sur papier blanc; h. 17 po. l. 15 po.
Croquis représentant la première pensée pour la composition du portrait ci-dessus: à la pierre noire sur papier blanc; h. 5 po. sur 4 po.
2526. Un prêtre mariant deux personnes illustres; plume, lavé d'encre de chine sur papier blanc; h. 6 po. sur 4 po.
2527. Croquis à la pierre noire; écusson soutenu par deux femmes; c'est le titre du combat à la barrière; h. 6 po. l. 4 po.
2528. Caricature d'un bossu coiffé d'un grand chapeau et portant l'épée au côté: croquis à la sanguine sur papier blanc l. 8 po. h. 7 po.
Autre caricature d'un homme qui satisfait à un besoin; il a une tête d'oiseau et se retourne pour becquetter ce qu'il fait: d. à la plume lavé de bistre, rehaussé de blanc sur papier gris; h. 8 po. l. 7 po.
2529. Cinq dessins; études d'arbres: à la pierre noire sur papier blanc; h. 5 po. l. 2 po.
2530. Intérieur d'une chambre de blanchisseuse: croquis à la plume, lavé de bistre; h. 7 po. l. 4 po.
2531. Deux petits croquis de paysages, dont une marine: à la plume sur papier blanc; l. 3 po. h. 2 po.
2532. Cinq dessins; croquis de paysages, sans fabriques ni figures: à la pierre noire lavés de bistre sur papier blanc; l. 7 po. h. 3 po.
2533. Autre paysage: au milieu est une maison en ruines; sur le devant une prairie couverte de bestiaux qui se reposent: d. de forme ronde à la plume sur papier blanc; diamètre 7 po.
2534. Vue d'un moulin: d. à la plume lavé de bistre sur papier blanc; l. 7 po. h. 4 po.
Vue de quelques chaumières, à travers des arbres dépouillés de leurs feuilles: d. à la plume lavé de bistre sur papier blanc; l. 7 po. h. 3 po.
Zeichnungen Callots werden unter anderem noch angeführt in den Katalogen von Crozat (Nr. 997–1000), von Renouard I. Band, page 334, von Denon (Nr. 711–716), von de Villeneuve (Nr. 533–535). Über die Sammlung Crozat s. Mariette, Abecedario, page 286: „Le grand dessin de la tentation de saint Antoine qui est dans la collection de M. Crozat, peut être regardé comme un des chefs d'œuvre de ce maître. C'est le quatrième grand dessin terminé que j'ai vu de lui pour parvenir à faire cette belle estampe qui lui a si justement mérité



45. Trigonometrisches Manuskript. Feder. Albertina.

la réputation dont il jouit." (Catalogue Crozat, page 117.) — „Un grand dessin de la tentation de St. Antoine par Jacques Callot, différent pour la composition de celle qu'il a gravée. Ce dessein est d'une grande beauté. Il avoit été transporté en Flandres, où il a appartenu à Antoine Triest, évêque de Gand. (C. Crozat Nr. 1000 vendu 145 liv. au comte de Tessin.")

DIE GEGENWÄRTIGEN SAMMLUNGEN DER HANDZEICHNUNGEN CALLOTS

*

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH

BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

1) *„Erstes Zwischenspiel"*. Gegensinnige Vorstudie zu M. 630. Feder mit Bister laviert. Vorzeichnung in Bleistift. H. 28,2, B. 20,1. I. N. 425.

2-39) *Falsche Zuschreibungen und Kopien.*

Unter die falschen Zuschreibungen fällt die Skizze eines Gehenkten (graulavierte Bleistiftzeichnung I. N. 1439) mit dem Monogramm ℬ links unten durch überraschende Qualität auf. Drei graulavierte Federzeichnungen (I. N. 1436-1438) sind gegensinnige Darstellungen von M. 490, M. 490 und M. 499. Nasse reproduziert sie in seinem Callotbuch, 2. Auflage, als Originalskizzen Callots. Die unglaubliche Schwächlichkeit der Zeichnungen schließt für mich jeden Gedanken an Callot aus. Wahrscheinlich Kopien nach radierten Kopien (solche gibt es u. z. unter dem Titel: Carrus Triumphales A Jacobo Callot inventi).

DRESDNER KUPFERSTICHKABINETT

„Skizze eines Turniers". Feder. Vgl. Uffizien I. N. 1030 und 614. H. 12,5, B. 18,2. Erworben 1860 aus der Sammlung Sam. Woodburns London.

Einige falsche Zuschreibungen und Kopien.

Woermann: Handzeichnungen alter Meister im Kgl. Dresdner Kupferstichkabinett, V. Mappe, München 1897. Nr. 174, 175, 176, 178 sind falsche Zuschreibungen.

MÜNCHEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG

1) *„Christus wird ans Kreuz genagelt"*. Im Gegensinne zu M. 18 aus der „Großen Passion". (Diese von Israel Sylvestre gravierte Radierung ist beträchtlich verschieden von der Münchener Zeichnung.) Weißgehöhte Bister-Pinselzeichnung auf dunkelbraunem Papier. Vorzeichnung in schwarzer Kreide. Sammlerstempel auf der Rückseite. (Vgl. M. f. K., V, 1912.) H. 27, B. 38. I. N. 34712.

2) *Groteske Figuren.* Rötel. Callot? H. 20, B. 27,35. I. N. 3181.

Einige falsche Zuschreibungen.

Die von Nasse in seinem Callotbuch, 2. Auflage, abgebildete *dekorative Zeichnung aus Frankfurt* halte ich aus qualitativen Gründen nicht für eine Arbeit Callots.

WIEN, ALBERTINA

1) Der *„Jahrmarkt von Impruneta"*. Gegensinniger Kompositionsentwurf für M. 624. Feder mit Bister laviert. Quadrierung in Bleistift. H. 20,4, B. 39,4. Aus der Sammlung Prince

de Ligne. Katalog von Bartsch (1794): „Première idée de sa fameuse estampe représentant la foire de Florence. Le morceau intéressant et rare est esquissé à la plume et au bistre. E. L. in fol." I. N. 11218.

2-5) *Vier Blätter eines trigonometrischen Manuskriptes* (französischer Text) mit Federzeichnungen. — André Boulle besaß ein italienisches Manuskript mit drei daumengroßen Figuren von Callot, das bei dem Atelierbrand am 30. August 1720 zugrunde gegangen sein soll.

6) *Eine Landschaft mit Hirschjagdszene.* Schwarze Kreide mit Bister laviert. Callot?

7-18) *„Balli"*. 12 Federzeichnungen. Callot?

5 Kopien, 10 falsche Zuschreibungen.

Ein *Skizzenbuch* aus der Sammlung Franz Pulszkys stammend, 1875 von Thausing für die Albertina erworben, 1880 von ihm veröffentlicht und Callot zugeschrieben (M. Thausing „Le livre d'esquisses de Jacques Callot, Paris 1880) hat Levertin (Zeitschr. f. b. K. 1904) als Arbeit Stefano della Bellas erkannt. An diesen hat auch schon H. Bouchot in seiner Callotmonographie (Paris 1889) gedacht.

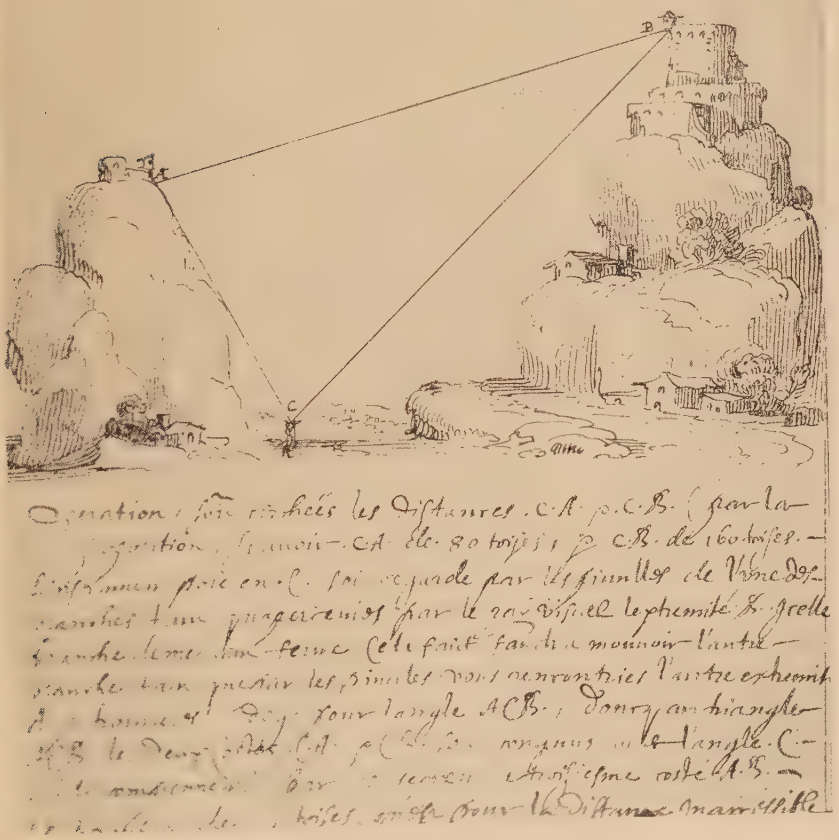
ENGLAND

LONDON, BRITISCHES MUSEUM: 56 ZEICHNUNGEN

In einem kritischen Verzeichnis beschrieben von M. Hind, Burlington Magazine 1912, II. Als Hauptstück hebt M. Hind eine gegensinnige Chiaroschrostudie zur *„Zweiten Versuchung des hl. Antonius"* (M. 139) hervor. Siehe über Zeichnungen zur zweiten „Versuchung" die Angaben des vorherigen Kapitels „Frühere Bestände von Handzeichnungen Callots". Schwarze Kreidezeichnungen zu den zwei großen Ansichten von Paris besaß M. de Julienne, desgleichen Studien zu den „balli". Das Britische Museum verwahrt für *vier Balli-Zeichnungen* durch Abreibung hergestellte Abdrücke im Gegensinne, die entlang der Hauptlinien mit dem Stichel ausgezackt sind. Auf diese Art und Weise konnte Callot die Figuren im Sinne der Originalzeichnung auf der Platte entstehen lassen. Die *„Ansicht von Marseille"* und die *„Vier Landschaften mit Figuren"*, die mir in Photographien A. Brauns vorliegen, sind m. E. Arbeiten von Nachahmern Callots.

FALMOUTH

Skizzenbuch im Besitze von M. Alfred de Pass. 45 Skizzen auf 37 Seiten, Feder, einige Aquarelle. Format des Skizzenbuches H. 13,2, B. 18,7. Auf der ersten Seite handschriftlich: Vedute di città e diferenti Luoghi disegnati da J^a. Callot, ob. 1635, nel suo Viaggio nel Mar Mediterraneo



46. Trigonometrisches Manuskript. Feder. Albertina.

A D. 1620. Beigefügt das Porträt Callots von A. Bosse. Am Schluß des Buches: Buchzeichen von Hugh Reveley, LLB of Christ Church, Oxford. Auf Ortsdarstellungen schriftliche Zeit- und Ortangaben, manchmal in Wiederholung von Notizen auf der Rückseite der Blätter. Callot oder Stefano della Bella?

CHATSWORTH,
SAMMLUNG DES HERZOGS VON DEVONSHIRE

1) *Landschaft;* rechts: Schiff, auf das eine Dame geleitet wird; links Mittelgrund: abgebrochene Brücke mit Häusern; rechts Hintergrund: ein dem Palazzo vecchio ähnliches Bauwerk. Die Zeichnung zeigt motivisch eine gewisse Verwandtschaft mit M. 717. H. 14,3, B. 26. Schwarze Kreide mit Bister laviert.

2) *„Zeichnung eines Bettlers"* (M. 690).

Nach Meaume hat Roberts-Dumesnil 12 Originalzeichnungen zu den „Bettlern" besessen, 8 von diesen gelangten in Salis' und Thierys, die restlichen in Meaumes Besitz. Nach Meaume soll Abbé Renauld in Nancy, ein Enkel Thierys, 12 Zeichnungen zu den „Bettlern" aufbewahren. Über die Bettler-Zeichnungen in Agram siehe M. d. G. f. v. K. 1918, pag. 38.

3) *„Graf von Phalsburg"* (M. 508).

Nach Meaume hat seinerzeit Robert Dumesnil die Originalzeichnung zum Grafen von Phalsburg besessen. Eine gegensinnige Studie zu M. 508 im Britischen Museum.

FRANKREICH

PARIS, LOUVRE: 189 ZEICHNUNGEN

Katalogisiert und zum Teil in Lichtdrucken abgebildet in: Guiffrey-Marcel, Inventaire générale des dessins du musée du Louvre II. III. Nr. 1761-1948. Den Grundstock der Sammlung bildet das sogenannte Album Mariette (Nr. 1185 des Katalogs der collection Mariette), ursprünglich mit 170 jetzt mit 163 Zeichnungen. An Stelle der Zeichnungen zur „Großen Passion", die sich im 18. Jahrhundert im Album Mariette befanden, traten die von M. Lemaire im Juni 1864 für 500 francs erworbenen Skizzen zur „Kleinen Passion" (I. M. III. 1927-38). Unter I. M. III. 1939-1947 sind falsche Zuschreibungen, unter 1948 eine Kopie nach Callot angeführt. Ergänzend respektive berichtigend möchte ich zu den Angaben Guiffrey-Marcels noch hinzufügen:

47. „Les supplices." Für M. 665. Schwarze Kreide mit Bister laviert. Britisches Museum.

48. Entwurf für den „Sklavenmarkt", M. 712. Schwarze Kreide mit Bister laviert. Louvre.

1761: *„Ill. Sebastian"*. Ölskizze. Wahrscheinlich — trotz Zeugnis Mariettes — nicht von Callot.
1762: *„La collation"*. Feder auf Pergament. Aus der Collection Baldinucci. Schraffen reifenartig um die Form gelegt entsprechen nicht Callot, wohl aber Stefano della Bella.
1776: *„Un port de mer"* ist der Entwurf für den „Sklavenmarkt" (M. 712).
1947: *„Acht Soldaten"* weist auf dieselbe Hand hin, von der eine Zeichnung der Agramer Metropolitanbibliothek, die den Eindruck einer Skizze zu M. 579 hervorrufen will, stammt. (Siehe L. Zahn: Die Handzeichnungen Callots. M. d. G. f. v. K., 1918, pag. 38.)

PARIS, NATIONALBIBLIOTHEK: 3 ORIGINALZEICHNUNGEN

1-2) *Zwei lavierte Federzeichnungen: „St. Livier"* und *„Predigt eines Heiligen"* in einem Exemplar der „Scelta d'alcuni Miracoli della Sanctissima Nunziata di Firenze" (Florenz 1619, Nr. H. 606bis der Réserve des imprimés) S. E. Bruwaert. Un livre de la bibliothèque nationale. Gazette des beaux arts, 1911.
3) *Ein Probeabzug von M. 541 mit Bleistiftskizzen zu grotesken Gestalten auf der Rückseite* im Cabinet des estampes. Siehe Mariette, Abcedario pag. 287 über diesen zu Mariettes Zeit im Besitze des Abbé de Villeloin befindlichen Probeabzug.

In der Gazette des beaux arts (1881, A. 23. II., pag. 546) erwähnt Ch. Guerrat ein angebliches Skizzenbüchlein Callots, das, aus der Sammlung Etienne Arago stammend, sich heute im Besitze der Madame Charras befindet. Die Beschaffenheit der Einbanddecken deute auf das 17. Jahrhundert. Nach Guerrats Angaben enthält das Skizzenbuch: 6 Jünglingsköpfe, 6 Köpfe von Männern verschiedenen Alters, 16 Skizzen von Bäumen, Brücken und Bastionen und 59 Zeichnungen von Soldaten zu Fuß und zu Pferd, von Kanonen, Karren, Kähnen usw. Leider kenne ich das Skizzenbuch nicht; schlechte Abbildungen, die kein Urteil erlauben, bei Marius Vachon: Jacques Callot 1886. Dem Inhalte nach könnte es aus der Zeit der großen Belagerung stammen (1627-1629).

NANCY: *12 Federzeichnungen* zu den *„Bettlern"*, bei Abbé Renauld; *2 Zeichnungen* in der Bibliothèque municipale; *einige Skizzen* zu den *„Misères de la guerre"* in Privatbesitz. Alle diese Blätter sind mir weder im Original, noch durch Reproduktionen bekannt.

ROUEN, Öffentliche Bibliothek: *20 Federzeichnungen*, verschiedene männliche und weibliche Figuren und einige Pferde in der Art der „Capricci" darstellend. Aus der Sammlung M. Leber. Mir weder im Original, noch durch Reproduktion bekannt.

LILLE, Öffentliche Bibliothek: *13 Zeichnungen*. Aus der Sammlung M. Vicar. Zum Teil photographiert von A. Braun. Ich kenne nur die Photographien, nicht die Originale. Zum mindesten die von Braun photographierten Zeichnungen sind Kopien resp. Nachahmungen nach Callot.

49. Louvre. Für M. 714. Schwarze Kreide. Britisches Museum.

HOLLAND

HAARLEM, MUSÉE TEYLER

Eine Landschaft mit Kühen, Fischern und Wasser. Feder mit rötlichbrauner Lavierung. In der Art von M. 716. Mir nur durch den Lichtdruck in „Dessins des Maîtres Français" von H. Kleinmann & Cie, Haarlem, 1908, V. Tafel 30 bekannt.

ITALIEN

FLORENZ, UFFIZIEN: 339 ZEICHNUNGEN

Kritiklos katalogisiert von Foucque de Vagnonville. (L'Art 1876, V.; 1977; 1878 I. und II.) Die Zeichnungen stammen teils aus dem Besitze der Medici, teils aus den im Jahre 1866 an die Uffizien übergegangenen Sammlungen des Bildhauers Emilio Santarelli. Zahlreiche falsche Zuschreibungen, darunter Zeichnungen von Stefano della Bella, Guilio Parigi usw. Nur folgende 226 sind m. E. Originalzeichnungen Callots:

ERSTE GRUPPE:

Zeichnungen für „Turniere".

1. Skizze zu einem *Turnier.* Feder. H. 10,25, B. 26,75. I. N. 1030.
2. Skizze zu einem *Turnier.* Vorskizzierung in Bleistift. Figuren in der Arena in Feder. Häuser im Hintergrund in Feder und mit Bister laviert. H. 18, B. 30,5. I. N. 640.
3. *Der Wagen Afrikas* (oder *Parnass*). Vgl. M. 635. H. 13,2, B. 24. I. N. 2646.

ZWEITE GRUPPE:

„Capricci" und Kavaliere.

4. *Studienblatt mit Kavalieren für die Capricci.* Schwarze Kreide und Rötel. H. 23,5, B. 18,25. I. N. 2484.
5. *Grüßender Mann.* Für die *Capricci.* Schwarze Kreide. H. 7, B. 5,25. I. N. 2608.
6. *Kavalier, Arme in die Seite stemmend* zu M. 772 der *Capricci.* Schwarze Kreide. H. 7, B. 3,75. I. N. 2604.
7. *Reiter ins Bild hineinsprengend.* Im Hintergrund Reiter in stark verkleinertem Maßstab. Feder. H. 6, B. 9,85. I. N. 2637.
8. *Fechter nach links ausfallend.* Feder. H. 10, B. 13. I. N. 2638.
9. *Kavalier an den Degengriff fahrend.* Schwarze Kreide. H. 7,5, B. 5,25. I. N. 2606.

50. Der bethlehemitische Kindermord. Entwurf für M. 5.
Schwarze Kreide mit Bister laviert. Louvre.

10. *Drei Fechtende.* Feder. H. 10,5, B. 13. I. N. 2636.
11. *Kavalier in Rückenansicht.* Schwarze Kreide. H. 8, B. 6,75. I. N. 2611.
12. *Kavalier.* Rötel. H. 6,5, B. 3,5. I. N. 2593.
13. *Kavalier in Rückenansicht.* Schwarze Kreide. H. 8,5, B. 4,5. I. N. 2607.
14. *Kavalier.* Schwarze Kreide. Unregelmäßiges Format. Ca. H. 8, B. 3,75. I. N. 2613.
15. *Zwei Kavaliere.* Rötel. H. 8, B. 6,5. I. N. 2583.
16. *Kavalier in Rückenansicht.* Rötel. H. 9, B. 5. I. N. 2591.
17. *Sitzender Kavalier.* Rötel. Unregelmäßiges Format. Ca. H. 7,5, B. 3,5. Verso: Brieffragment in Tinte. *A' Mada.* Dorrotea Ma(s?). I. N. 2589.
18. *Kavalier.* Schwarze Kreide. H. 5, B. 9,5. I. N. 2609.
19. *Kavalier.* Schwarze Kreide. H. 7,25, B. 3,5. I. N. 2605.

20. *Kavalier in Rückenansicht.* Rötel. H. 8,9, B. 8,8. I. N. 2570.

21. *Drei Kavaliere im Mantel.* Rötel. Verso: *Zwei Kavaliere im Mantel.* Rötel. H. 9, B. 10,3. I. N. 2560.

22. *Zwei Kavaliere.* Rötel. H. 9, B. 9,85. I. N. 2562.

23. *Studienblatt mit Kavalieren.* Schwarze Kreide, etwas weiß gehöht, auf grauem Papier. H. 25,5, B. 37,75. I. N. 2496.

24. *Studienblatt:* Kavalier in Rückenansicht. Frau mit Kind, Kleine Mantelfigur in Rückenansicht. Feder. H. 11,2, B. 19,6. I. N. 2643.

25. *Kavalier mit Dame.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 11,5. I. N. 2528.

26. *Kavalier mit Dame in Rückenansicht.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 11,5. I. N. 2527.

27. *Kavalier in Rückenansicht.* Rötel und schwarze Kreide. Rechts davon: *Kavalier in Vorderansicht.* Rötel. H. 9, B. 13. I. N. 2525.

28. *Kavalier, den rechten Arm aufstützend.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 8,5. I. N. 2544.

29. *Studienblatt mit Kavalieren.* Rötel und schwarze Kreide. Verso: *Flüchtige Skizzen.* Feder. H. 21,75, B. 18. I. N. 2483.

DRITTE GRUPPE:

Groteskes und Karikatureskes.

30. *Drei Karikaturen.* Feder. Verso: *Karikaturen.* Feder. H. 9,25, B. 13,25. I. N. 5806.

31. *Karikaturen.* Feder. Verso: *Verschiedene Karikaturen.* Feder. H. 11,25, B. 18,25. I. N. 5804.

32. *Karikaturen.* Feder. Verso: *Karikaturen.* Feder. H. 12 75, B. 14,5. I. N. 5805.

33. *Karikaturenblatt.* Feder. Einige flüchtige Skizzen in schwarzer Kreide. Verso: *Schreiender Kopf.* Schwarze Kreide. H. 25, B. 18. I. N. 2479.

34. *Studienblatt mit Kavalier, Teufel, weiblicher Gestalt usw.* Schwarze Kreide, Rötel, etwas Feder. H. 25, B. 17,75. I. N. 2481.

35. *Tanzender Clown.* Feder mit Bister laviert. H. 7, B. 15. I. N. 2627.

36. *Zwei groteske Gestalten zersägen ein Glas.* Rötel und schwarze Kreide. H. 15, B. 22. I. N. 5812.

37. *L'homme aux escargots.* Feder mit Bister laviert. Stark beschädigt. H. 47, B. 36. I. N. 5803. Vgl. ein Bildchen mit demselben Gegenstand in den Uffizien. H. 18, B. 13,2. I. N. 687.

38. *Studienblatt mit Hand zu l'homme aux escargots.* Außerdem: Rattenverkäufer, Katzen. Rötel. Verso: *Verschiedene flüchtige Rötelskizzen.* H. 25, B, 17,75. I. N. 2480.

39. *Studienblatt zu l'homme aux escargots.* Rötel. H. 25,2, B. 17,3. I. N. 2473.

40. *Gestalt mit grotesker Haube.* Rötel. Verso: *Nicht deutbarer Ausschnitt einer größeren Zeichnung.* Rötel. H. 8,8, B. 5,3. I. N. 2564.

41. *Zwerg.* Schwarze Kreide. H. 4,75, B. 8. I. N. 2619.

42. *Figurenblatt:* Links und rechts je eine Figur in Rötel. Dazwischen eine Gestalt in schwarzer Kreide und eine in Rötel flüchtig. Verso: *Flüchtige Karikaturen.* Rötel. H. 9,5, B. 15. I. N. 2576.

43. *Skizzenblatt mit Putto und Tanzenden.* Feder. Verso: *Anatomiestudien.* Feder. H. 17,5, B. 23,5. I. N. 2630.

VIERTE GRUPPE:

Anatomisches, Aktstudien, Antikes.

44. *Muskulaturstudien.* Feder. Vermerk mit Tinte: Delineavit Callot. Verso: *Muskulaturstudien.* Rötel. Dazwischen kleine groteske Gestalt (flüchtig). H. 34,6, B. 23,6. I. N. 2631.

51. Porträt des Malers Deruet. Zeichnung für M. 505. Feder mit Bister laviert. Louvre.

45. *Männlicher Akt mit Stock,* nach rechts gewandt. Rötel. H. 21, B. 13,75. I. N. 2474.
46. *Männlicher Akt,* nach links gewandt. Rötel. H. 21, B. 14. I. N. 2475.
47. *Männlicher Akt* in Rückenansicht. Rötel. H. 30,5, B. 18,5. I. N. 2476.
48. *Nackter Mann mit ausgestrecktem Arm.* Brustbild. Rötel. H. 14,25, B. 19. I. N. 2478.
49. *Weiblicher Akt.* Rötel. Verso: *Undeutbare Skizze* in Rötel. H. 7,5, B. 4,5. I. N. 2590.
50. *Nackte weibliche Figur auf eine Urne sich stützend.* Rötel. Verso: *Umrisse eines weiblichen Aktes.* Rötel. H. 15,75, B. 12. I. N. 2477.
51. *Antike Göttinnenstatue.* Rötel. (Rillen vom Durchpausen.) Unterbau mit Feder gezeichnet, darüber eine Kartusche skizziert. H. 12, B. 7,5. I. N. 2577.
52. *Antike Göttinnenstatue,* flankiert von zwei Büsten. Rötel. H. 11,75, B. 7,2. I. N. 2662.
53. *Antike Gestalt* in ein Oval hineingezeichnet. Schwarze Kreide. H. 4,5, B. 6. I. N. 2620.
53a. *Allegorische Figur.* Zarte Skizze in Rötel. H. 7,5, B. 3,5. I. N. 2592.

FÜNFTE GRUPPE:

Pferde.

54. *Pferd.* Feder laviert. H. 21, B. 29. I. N. 912.
55. *Pferd.* Rötel. H. 12, B. 12. I. N. 910.
56. *Gesatteltes Pferd.* Rötel. H. 8,5, B. 8,5. I. N. 905.
57. *Gesatteltes Pferd.* Rötel. H. 8,5, B. 8,5. I. N. 903.
58. *Pferd.* Schwarze Kreide. H. 6, B. 9. I. N. 902.
59. *Pferd.* Rötel. H. 14, B. 12. I. N. 907.
60. *Pferd.* Feder. Verso: *Pferd.* Feder. H. 20, B. 29. I. N. 911.
61. *Blatt mit 14 Pferdeköpfen.* Feder. H. 15, B. 28. I. N. 901.
62. *Zwei Pferde.* Feder. H. 19,5, B. 24,5. I. N. 900.
63. *Reiter auf Maultier.* Rechts davon *Maultier.* Rötel. H. 8,5. B. 8. I. N. 898.
64. *Gesatteltes Pferd.* Rötel. H. 7,5, B. 7,5. I. N. 899.
65. *Studienblatt mit Reitern und Pferden.* Rötel. H. 23, B. 18. I. N. 2482.
66. *Reiter mit Lanze zustechend.* Rötel. Verso: *Flüchtige Pferdestudien.* Rötel. H. 8,4, B. 8,6. I. N. 2552.
67. *Reiterschlacht.* Feder. Gruppe links mit Bister laviert. Vgl. E. Nr. 577. H. 7, B. 22. I. N. 2644.
68. *Reiterschlacht.* Feder mit Bister laviert. H. 7, B. 27. I. N. 2645.
69. *Reiter in Oval.* Feder. H. 4,5, B. 6. I. N. 2621.
70. *Zwei Bauern;* der rechte enthäutet einen Pferdekadaver. Schwarze Kreide. Konturen der Bauern mit Feder nachgezogen. Verso: *Skizzierung der gleichen Szene.* Das Ganze mit Strichlagen in schwarzer Kreide überdeckt. H. 12, B. 17,75. I. N. 2628.
71. *Variante der vorigen Szene.* Der rechte Bauer in Rötel, der linke in Feder und ganz mit Bister ausgetuscht. Nichtdeutbare Szenen in schwarzer Kreide rechts. H. 12,5, B. 18. I. N. 2629.

SECHSTE GRUPPE:

Dekorative Entwürfe: Vasen, Kartuschen usw.

72. *Fruchtschale.* Frau mit Fruchtkorb als Krönung. Rötelvorzeichnung. Feder mit Bister laviert. H. 36,85, B. 30,1. I. N. 1016.

52. Reiterschlacht. Für M. 566. Schwarze Kreide mit Bister laviert. Britisches Museum.

73. *Fruchtschale.* Rötel. I. N. 731.
74. *Vase.* Rötel. H. 15,5, B. 20,5. I. N. 733.
75. *Zierkrug.* Rötel. H. 14,75, B. 10,75. I. N. 734.
76. *Vase.* Rötel. H. 15, B. 20,5. I. N. 736.
77. *Vase.* Feder, laviert, mit Rötel gehöht. H. 15.5, B. 20,5. I. N. 737.
78. *Zierschale.* Rötel. H. 10, B. 12. I. N. 738.
79. *Fuß eines Kandelabers.* Feder, laviert, mit Rötel gehöht. H. 15, B. 20,5. I. N. 740.
80. *Zwei dekorative Entwürfe.* Rötel. H. 20. B. 14,5. I. N. 741.
81. *Blatt mit dekorativen Entwürfen.* Verso: *desgl.* H. 16, B. 19. I. N. 742.
82. *Blatt mit dekorativen Entwürfen.* Rötel. Verso: *desgl.* H. 16, B. 19. I. N. 743.
83. *Dekorative Studie mit Figurenumriß.* Rötel. H. 19,5. B. 14,5. I. N. 743.
84. *Ziergefäß.* Rötel. Ca. H. 13, B. 15,5 (unregelmässiges Format). I. N. 20834.
85. *Ziergefäß mit Putto.* Rötel. ca. H. 8, B. 15,5 (unregelmäßiges Format). I. N. 20835.
86. *Kartusche.* Rötelvorzeichnung. Rechte Hälfte mit der Feder überarbeitet. H. 16,5, B. 14 I. N. 468.
87. *Porträtkartusche.* Schwarze Kreide. H. 19. B. 30,5. I. N. 469.
88. *Kartusche mit Palliwappen.* Rötelvorzeichnung. Rechte Hälfte mit der Feder überarbeitet. H. 16,5, B. 14,5. I. N. 470.
89. *Linke Hälfte einer Kartusche.* Rötel und Feder. H. 12,5, B. 8,5. I. N. 471.
90. *Porträtkartusche.* Rötel. H. 11, B. 10,25. I. N. 472.
91. *Porträtkartusche.* Rötel. H. 11, B. 10,5. I. N. 473.
92. *Rechte Hälfte einer Kartusche.* Rötel und Feder. H. 12,75, B. 8,5. I. N. 474.
93. *Porträtkartusche.* Schwarze Kreide und Rötel mit Bister laviert. H. 20, B. 15. I. N. 475.

94. *Porträtkartusche* (Porträt des Peri). M. 433. Rötel und Feder mit Bister laviert. H. 20,75, B. 15,5. I. N. 476.

95. *Porträtkartusche.* Variante zu I. N. 476. H. 20, B. 15. I. N. 479.

96. *Dekorative Umrahmung mit Säulen.* Feder mit Bister laviert. H. 19, B. 13. I. N. 477.

SIEBENTE GRUPPE:

Porträts.

97. *Cosimo II.* (vgl. M. 429bis.) Rötel und Feder. H. 20, B. 13. I. N. 2472.

98. *Kopf eines häßlichen Mannes mit Federbarett.* Schwarze Kreide. Unten links in verblaßter Tinte: *Teodoro Filippo di Ciagnio.* H. 14,25, B. 11,5. I. N. 2471.

99. *Kavalier.* Rötel. In der Mitte unten in verblaßter Tinte: *Teodoro Filippo di Ciagnio.* Vergl. I. N. 2471. H. 23.5. B. 15,5. I. N. 2485.

ACHTE GRUPPE:

Ferdinand I., Fächer, Mythologisches, Biblisches usw.

100. *Ferdinand I. auf dem Thron. Admiral Inghirami führt ihm gefangene Türken vor.* Schwarze Kreide mit Bister laviert. H. 20, B. 30,5. I. N. 2650.

101. *Türke.* Rötel. H. 8,5, B. 7,75. I. N. 2571.

102. *Drei Türken.* Rötel mit grauer Lavierung. H. 8,25, B. 10,75. I. N. 5873.

103. *Zeichnung zum Fächer* (M. 617). Ausgeschnitten und aufgeklebt. Federzeichnung mit Bister laviert. Spuren der Rötelvorzeichnung. Die ursprüngliche Rückenfigur der mittleren Einkerbung der Kartusche ist mit einem Blättchen überklebt, das die Zeichnung im Sinn der Radierung ergänzt. H. 28,5, B. 39,5. I. N. 2661.

104. *Befreiung der Andromeda.* Rötel. Kartusche unvollständig mit schwarzer Kreide skizziert. H. 25,25, B. 31. I. N. 2660.

105. *Dasselbe.* Rötel. Linkes oberes Viertel der Kartusche skizziert. H. 18,3, B. 23,7. I. N. 2658.

106. *Dasselbe.* Rötel. Links oben ein Viertel der Kartusche skizziert. H. 17,15, B. 21,6. I. N. 2657.

107. *Dasselbe.* Rötel. Unten in der Mitte mit Tinte Jacopo Callot. H. 15,5, B. 20,4. I. N. 2659.

108. *Kampf Simsons mit des Esels Kinnbacke.* Sehr ausgeführte Rötelzeichnung. H. 14,35. B. 13,35. I. N. 2663.

109. *Kentaurenkampf.* Schwarze Kreide mit Bister laviert, auf bräunlichem Papier. H. 16, B. 26 I. N. 2652.

NEUNTE GRUPPE:

Impruneta und Verwandtes.

110. *Ausrufer für Impruneta.* Rötel. H. 8,8, B. 8,4. I. N. 2505.

111. *Bauer in Rückenansicht für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 7,8. I. N. 2506.

112. *Soldat auf eine Lanze sich stützend für Impruneta.* Rötel. H. 9,1, B. 9,1. I. N. 2507.

113. *Sitzender Wächter mit Gewehr für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 8,8. I. N. 2509.

114. *Zwei Gestalten für Impruneta.* Links Mantelfigur. Rötel. Rechts Bauer mit Rucksack in Seitenansicht. Schwarze Kreide und Rötel. H. 9, B. 11,9. I. N. 2504.

115. *Zwei Studien zu den Scharlatans für Impruneta.* Rötel mit etwas schwarzer Kreide. H. 9, B. 12,9. I. N. 2512.

55. Hospitalbild. Entwurf für M. 578 der „Grandes misères de la guerre". Schwarze Kreide. Louvre.

116. *Spielergruppe für Impruneta.* Linker Spieler Rötel, rechter Rötel und schwarze Kreide, H. 9, B. 12. I. N. 2503.

117. *Zwei Kavaliere,* der eine in Vorderansicht, der andere in Rückenansicht, für *Impruneta.* H. 9, B. 12,9. I. N. 2511.

118. *Hirte für Impruneta.* Rötel. H. 10, B. 8,15. I. N. 2558.

119. *Zwei Figuren für Impruneta.* Rötel. H. 8,9, B. 8,9. I. N. 2559.

120. *Kniender Bauer, trinkend.* Zweimal für *Impruneta.* Rötel. H. 8,95, B. 9,4. I. N. 2561.

121. *Zuschauer für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 8,6. I. N. 2553.

122. *Pissender Mann für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 9. I. N. 2555.

123. *Reitende Frau für Impruneta.* Rötel. H. 8,8, B. 8,2. I. N. 2556.

124. *Bulldogge für Impruneta.* Rötel. H. 6,8, B. 5,15. I. N. 2567.

124a. *Bulldogge für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 9. I. N. 906.

125. *Bauer für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 8. I. N. 2551.

126. *Mantelfigur in Rückenansicht für Impruneta.* Rötel. H. 20,5, B. 14. I. N. 2486.

127. *Zwei Bauern für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 12,75. I. N. 2497.

128. *Zwei Bauern für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 12,5. I. N. 2498.

129. *Zwei Bauern für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 12,5. I. N. 2499.

130. *Zwei Bauern für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 12,5. I. N. 25100.

131. *Kavalier, zweimal, für Impruneta.* Links in Rückenansicht; rechts in Vorderansicht. H. 9, B. 12,5. I. N. 2501.

132. *Zwei Männer für Impruneta.* Rötel. H. 9, B. 13. I. N. 2502.

133. *Zwei Frauen für Impruneta.* Die linke in Seitenansicht, die rechte in Rückenansicht. Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 8,5. I. N. 2538.

134. *Gruppe von drei Bäuerinnen für Impruneta.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 9. I. N. 2539.

135. *Zwei Bäuerinnen für Impruneta.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 9,25. I. N. 2540.

136. *Page für Impruneta, zweimal.* Links in Vorderansicht, rechts in Rückenansicht. Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 12,5. I. N. 2531.

137. *Frau mit Gemüsekorb.* Rechts davon: *Frau mit Kind am Arm. Für Impruneta.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 8,5. I. N. 2535.

138. *Zwei rastende Bauern für Impruneta.* Der linke auf dem Boden ausgestreckt, der rechte sitzend. Rötel. H. 9, B. 13. I. N. 2532.

139. *Zeltlager, vielleicht für Impruneta.* Bleistift. H. 18,5, B. 27,5. I. N. 616.

140. *Vorstudie zum Jahrmarkt von Impruneta.* Beträchtlich verschieden von der endgültigen Fassung. Ansicht mehr von links. Bleistift. H. 18, B. 52,5. I. N. 618 (gegenwärtig ausgestellt in der „Casa Buonarotti").

141. *Der Jahrmarkt von Impruneta.* Ausgeführte Federzeichnung im Gegensinne zu 624 mit geringfügigen Abweichungen von der Radierung. H. 42, B. 71. I. N. 1022.

142. *Bauer am Ziehbrunnen.* Schwarze Kreide. H. 5,25, B. 7. I. N. 2623.

143. *Frau zu Pferd.* Schwarze Kreide. H. 5,25, B. 8,25. I. N. 2622.

144. *Bauer.* Schwarze Kreide. Unregelmäßiges Format. H. 4,75, B. 6. I. N.

145. *Bäuerin mit Hut.* Schwarze Kreide. Verso: *Nicht deutbare Skizze* in schwarzer Kreide. H. 4,75, B. ? I. N. 26, 25.

146. *Sitzender trinkender Bauer.* Schwarze Kreide. H. 6,5, B. 4,5. I. N. 2614.

147. *Stehender Bauer.* Schwarze Kreide. H. 7,25, B. 3,25. I. N. 2617.
148. *Bauer in Rückenansicht.* Schwarze Kreide. H. 7. B. 3. I. N. 2615.
149. *Sitzender Bauer, seinen Schuh ausziehend.* Schwarze Kreide. H. 4,5, B. 3,5. I. N. 2616.
150. *Bauer auf Stock sich stützend.* Schwarze Kreide. H. 4,75, B. 6. I. N. 2626.
151. *Violinspielender Jüngling.* Schwarze Kreide. Verso: *Kleine Skizze eines sitzenden Kavaliers.* H. 8,5, B. 5,25. I. N. 2610.
152. *Violinspielender Jüngling,* nach links gewandt. Schwarze Kreide. H. 8,5. B. 6. I. N 2612.
153. *Zwei Bauern.* Rötel. Verso: *Kavalier.* Rötel. H. 6, B. 6. I. N. 2594.
154. *Zwei Bauern.* Rötel. H. 5,5, B. 5,75. I. N. 2598.
155. *Maurer auf der Leiter.* Rötel. H. 7, B. 5,5. I. N. 2595.
156. *Wächter mit Lanze.* Rötel. Unregelmäßiges Format. Ca. H. 11, B. 4. I N. 2596.
157. *Zwei Bauern.* Der rechte gebückt. Rötel. H. 7, B. 4,5. I. N. 2597.
158. *Sitzender,* Hände auf dem Rücken. Rötel. H. 3,5, B. 4. I. N. 2579.
159. *Ziehender Bauer.* Rötel. H. 7, B, 4,25. I. N. 2578.
160. *Zwei Bauern.* Linker stehend, rechter hockend. Rötel. H. 7, B. 8. I. N. 2586.
161. *Zwei sitzende Frauen.* Rötel. Verso: *Fragmente von Rötelskizzen.* H. 3,5, B. 4. I. N. 2580.
162 *Vorstürzender.* Rötel. H. 6, B. 4,5. I. N. 2581.
163. *Zwei nach links laufende Wächter.* Rötel. Verso: *Figurenstudien.* Rötel. H. 6, B. 7,25. I. N. 2588.
164. *Sitzende Bäuerin.* Rötel. H. 8, B. 6,75. I. N. 2574.
165. *Vier Figuren.* Rechts unten Spuren einer fünften. Rötel. H. 5, B. 8. I. N. 2582.
166. *Zwei Frauen.* Rötel. Kreisförmiges Format. Durchmesser 8. I. N. 2572.
167. *Bauer, einen Karren ziehend.* Rötel. Verso: *Bauer, einen Karren mit Kind ziehend.* Rötel. H. 6,5, B. 7,5. I. N. 2587.
168. *Zwei Bauernjungen.* Linker sitzend, rechter stehend. Rötel. H. 9, B. 13. I. N. 2526.
169 *Alte Frau in Rückenansicht.* Rötel. H. 11,9, B. 7,4. I. N. 2508.
170. *Alte Frau in Dreiviertelansicht.* Rötel. H. 12, B. 7,4. I. N. 2501.
171. *Ein stehender und ein sitzender Bauer.* Rötel. H. 8,9, B. 9,1. I. N. 2557.
172. *Bauer, auf Esel reitend;* in Rückenansicht, zweimal. Unten quer: *Umrisse einer Figur.* Rötel. H. 9. B. 10,1. I. N. 2554.
173. *Bauer.* Rötel. H. 8,5, B. 7,5. I. N. 2569.
174. *Drei Schreitende in Rückenansicht.* Rötel. H. 5,8, B. 7 I. N. 2558.
175. Auf einem Blättchen: *a) Mann weglaufend; b) Mann herbeilaufend.* Rötel. Verso: *Flüchtige Skizzen eines Laufenden.* Rötel. H. 6,6, B. 7,4. I. N. 2566.
176. *Sitzender Kavalier in Rückenansicht.* Rötel. H. 6, B. 4,8. I. N. 2563.
177. *Kavalier in Seitenansicht.* Rötel. H. 7. B. 5,6. I. N. 2565.
178. *Wagenrad mit Ackergerät.* Rötel. H. 8, B. 5,75. I. N. 2584.
179. *Landwirtschaftliche Geräte.* Rötel. Verso: *Palliwappen.* Rötel. H. 7. B. 7. I. N. 2585.
180. *Karren.* Rötel. H. 8,5, B. 8,5. I. N. 610.
181. *Karren.* Rötel. H. 9,75, B. 9. I. N. 612.
182. *Ochsengespann.* Rötel. H. 10, B. 14. I. N. 5827.
183. *Zwei Arbeiter.* Linker sitzend, rechter stehend. Rötel u. schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2518.
184. *Mönch in Rückenansicht* (links); *Bettlerin in Vorderansicht* (rechts). Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2517.

185. *Zwei Soldaten.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2516.

186. *Gruppe von drei Figuren.* Links und rechts je ein Soldat. In der Mitte eine Gestalt mit Kapuze. Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2515.

187. *Mann mit Barett in Vorderansicht.* Rechts davon: *Mann mit Barett in Rückenansicht.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2514.

188. *Zwei sitzende Bauern.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2523.

189. *Sitzender Bauer.* Rechts davon: *Liegender Bauer.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2522.

190. *Sitzender Bauer.* Rechts davon: *Bettler.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2521.

191. *Sitzender Bettler.* Rechts davon: *Stehender Bettler.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2520.

192. *Stehender Bettler.* Rechts davon: *Sitzender Bettler.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2519.

193. *Zwei Wanderer rastend.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2524.

194. *Ruhender Hirte.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 9. I. N. 2543.

195. *Kehrende Frau.* Rechts davon: *Sitzende Frau.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 10. I. N. 2541

196. *Zwei arbeitende Bäuerinnen.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 10. I. N. 2542.

197. *Frau mit Säugling.* Rechts davon: *Frau mit Körben.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2533.

198. *Sitzende Frau mit Gemüseschüssel.* Rechts davon: *Sich bückende Frau.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2534.

199. *Wanderer.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 8,5. I. N. 2536.

200. *Zwei Mägde.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 9,5. I. N. 2537.

201. *Alte Frau mit Haube,* nach links. Rechts davon: *Dieselbe Frau,* nach rechts gewandt. Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2529.

202. *Wanderer und Frau.* Rötel und schwarze Kreide. H. 9, B. 13. I. N. 2530.

203. *Geldzählender, stehender Mann.* Links in Vorderansicht. Rechts in Rückenansicht. Rötel mit etwas schwarzer Kreide. H. 9, B. 12,9. I. N. 2513.

204. *Sitzende Frau mit Kind und stehende Frau.* Rötel mit etwas schwarzer Kreide. H. 9, B. 12,1. I. N. 2548.

205. *Drei Bäuerinnen.* Linke und rechte in Seitenansicht, mittlere in Vorderansicht. Rötel mit etwas schwarzer Kreide. H. 9, B. 12. I. N. 2549.

206. *Drei sitzende Frauen.* Rötel und etwas schwarze Kreide. H. 9, B. 12,1. I. N. 2550.

207. *Eine Bäuerin mit Bauern und zwei Wanderburschen.* Feder mit Bister laviert und weiß gehöht. H. 22,25, B. 32. I. N. 5808.

208. *Studienblatt mit 10 Figuren, meist Bauern.* Federzeichnung auf bräunlichem Papier. Bisterlavierung, weiß gehöhte Lichter. H. 20,15, B. 14. I. N. 2651.

ZEHNTE GRUPPE:

Landschaften.

209. *Theaterlandschaft mit Triumphbogen.* Rötel. H. 14,5, B. 27. I. N. 609.

210. *Landschaft mit Ruine.* Rötel. H. 9,75, B. 14,5. I. N. 5874.

211. *Landschaft.* Rötel. H. 9,5, B. 14,5. I. N. 5847.
212. *Landschaft mit Ziehbrunnen.* Schwarze Kreide mit Bister laviert. H. 15, B. 26,5. I.N. 608.
213. *Fragment einer Landschaft.* Rötel. H, 14, B. 19. I. N. 5824.
214. *Landhaus im toskanischen Stil und Wagenschuppen.* Rötel und schwarze Kreide. H. 20,3, B. 27,5. I. N. 615.
215. *Landschaft.* Rechts: *Zwei Männer.* Rötel. H. 9,75, B. 14. I. N. 5829.
216. *Landschaft.* Rötel. H. 11,5, B. 19. I. N. 5821.
217. *Landschaft mit Zeichner,* rechts. Rötel. H. 18, B. 24,5. I. N. 5820.
218. *Landschaft mit Mann, einen Sack am Rücken, und Ziegenherde.* Feder. H. 13,25, B. 18,75. I. N. 5818.

ELFTE GRUPPE:

Noblesse.

219. *Dame mit Maske* für M. 680 der *Noblesse.* Violette Tusch-Pinselzeichnung. H. 29,5, B. 16. I. N. 2487.
220. *Grüßender Kavalier* für M. 674 der *Noblesse.* Violette Tusch-Pinselzeichnung. H. 29,5, B. 18. I. N. 2491.
221. *Kavalier, stehend,* ähnlich M. 678 der *Noblesse.* Violette Tusch-Pinselzeichnung. H. 30,5, B. 15,5. I. N. 2489.
222. *Kavalier, schreitend,* ähnlich M. 677 der *Noblesse.* Violette Tusch-Pinselzeichnung. H. 31, B. 17,75. I. N. 2490.
223. *Dame mit Maske,* nach rechts gewandt. Violette Tusch-Pinselzeichnung. H. 27, B. 15,5. I. N. 24, 88.
224. *Arkebusier.* Violette Tusch-Pinselzeichnung. Stark verblaßt infolge 30jähriger Ausstellung. H. 29, B. 16. I. N. 1029.
225. *Kavalier.* Violette Tusch-Pinselzeichnung. Ebenfalls stark verblaßt. H. 31, B. 19,5. I. N. 1028.

226. Ausgeführte Federzeichnung zur zweiten *Versuchung des hl. Antonius* (M. 139). Im Gleichsinne und vollkommen identisch mit der Radierung, nur größer. H. 47, B. 75. I. N. 6127.

RUSSLAND

PETERSBURGER EREMITAGE: 1073 ZEICHNUNGEN

I. *52 Zeichnungen aus dem Kabinett Cobenzl stammend.* Sie sind auf dunkelviolettem Karton aufgezogen und tragen das Monogramm Pauls I. *17 Originalzeichnungen:* 1-16) sechzehn Figurenstudien in Rötel, die mit Figurenstudien zu „Impruneta" und zu den „varie figure" in den Uffizien übereinstimmen (I. N. 538 bis 553, 581). — 17) eine Reiterschlacht; in schwarzer Kreide mit Bister laviert (I. N. 577). Vgl. Uffizien I. N. 2644. — Der Rest teils Kopien, teils falsche Zuschreibungen.

II. *Ein rotbrauner Maroquinlederband* aus dem 18. Jahrhundert. Höhe 56,5 cm, Breite 45 cm. Rücken durch starke Bünde geteilt, das zweite Feld (von oben) trägt den Titel: „Dessins de J. Callot", das dritte die Zahl 117.

Die in dem Band eingeklebten Zeichnungen sind in zwei Partien angeordnet, jeder Partie geht ein Titelblatt mit einem ausgeschnittenen und aufgeklebten Ornamentstich in französischem Barockgeschmack voran. Relativ wenige falsche Zuschreibungen. Nur eine Kopie.

a) Kompositionsstudien: 1) „Das Parterre von Nancy", im Gegensinn zu M. 622. Schwarze Kreide mit Bister laviert, Wappen oben in der Mitte in Rötel (I. N. 1526). Der Katalog der Sammlung Paignon-Dijonval beschreibt eine Zeichnung zum „Parterre von Nancy" unter Nr. 2324: „Dessin à la pierre noire, lavé de l'encre de chine." — 2) „Entrée de M. M. Couvonge et de Chalabre" im Gegensinne zu M. 496. Schwarze Kreide mit Bister laviert (I. N. 1525). Vgl. G. M. II 1780. — 3) „Himmelfahrt Mariä" im Gegensinne zu M. 99. Bleistiftzeichnung in Umrißlinien, ovales Format (I. N. 743). — 4) „Kreuztragung" im Gegensinne zu M. 9. Bleistiftzeichnung in Umrißlinien, ovales Format (I. N. 744). — 5) Titelblatt zu den „Divers sujets réunis" im Gegensinne zu M. 90. Schwarze Kreide mit Bister laviert (I. N. 939). — 6-16) Elf gleichsinnige Studien zum „Verlorenen Sohn" (M. 53-63). Feder. (I. N. 1485, 1487-1496.) — 17-23) „Sieben Vorstudien zu den „Sieben Todsünden" (M. 157-163); teils in Rötel, teils in schwarzer Kreide. Die Vorstudie zu M. 160 im Gleichsinne, die übrigen im Gegensinne (I. N. 1513-1518, 1520). — 24-28) Fünf gegensinnige Vorstudien zum „Heiligenbuch" (M. 302-425), teils in Rötel, teils in schwarzer Kreide mit Bister laviert (I. N. 1519, 1521-1524).

b) Figurenstudien. Sie überwiegen wie in jeder Sammlung. Die meisten in Rötel oder schwarzer Kreide. Es finden sich unter ihnen welche für die „varie figure" (M. 730-736), die „balli" (M. 641-664), die „Kleine Passion" (M. 12-18), das „Neue Testament" (M. 37-47), die „Bohémiens" (M. 667-670), den „Soliman" (M. 434-439), den „Heiligen Sebastian" (M. 137), die „Predigt eines Heiligen" (M. 140), das „Parterre von Nancy" (M. 622), den „Sklavenmarkt" (M. 712), das „Rote Meer" (M. 1), die „Wicklerin und Spinnerin" (M. 671), die „Fantaisies" (M. 868-881), die „Exercises militaires" (M. 582-594), das „Marienleben" (M. 76-89), die „Apostelmartyrien" (M. 120-135), die „Großen Schrecken des Krieges" (M. 564-581) usf.

Dieser Maroquinband ist unzweifelhaft identisch mit jenem, der im Katalog der Sammlung Julienne (von Pierre Remy 1767) unter Nr. 699 angeführt ist. Die fortlaufende Numerierung der Zeichnungen beginnt mit 589 und schließt mit 1608. (Die ursprüngliche Numerierung ist ausgetilgt.) Die Schlußzeichnung ist links unten mit 4306 numeriert, rechts ist vermerkt Port. 117. Im Katalog der Sammlung Julienne

werden nur 936 Zeichnungen als Inhalt des Maroquinbandes angegeben. Der Band der Eremitage überschreitet allerdings diese Zahl bei weitem. Es ist aber die Annahme berechtigt, daß die überzähligen Blätter später eingeklebt wurden. Bis Nr. 1524 (inklusive) zählen wir 936 Zeichnungen. Bis dahin füllen den Band durchwegs kleinere Skizzen, hauptsächlich Figurenstudien, was der Charakteristik des Kataloges entspricht. Es folgen dann zwei große Kompositionsentwürfe (darunter „Das Parterre von Nancy" aus der Sammlung Paignon Dijonval) und auf diese eine Reihe von Blättern, die sich durch ihre Adjustierung von den vorhergegangenen Zeichnungen unterscheiden, Auf die Schlußzeichnung ist, wie schon erwähnt, die fortlaufende Numerierung nicht übertragen.

Unter allen Callot-Forschern hat nur E. Bruwaert Kenntnis genommen von dem Vorhandensein der Handzeichnungen Callots in der Petersburger Eremitage, deren Gesamtzahl er unrichtig mit 1067 (statt 1073) angibt. Seine Mitteilung, daß 47 aus dem Kabinett „Cobuzl" stammen, ist dahin richtig zu stellen, daß ehedem 52 zur Sammlung Cobenzl gehörten. Dagegen hat sich seine Vermutung, daß die 936 im Katalog der Sammlung Julienne angeführten Zeichnungen den Grundstock der Petersburger Sammlung bilden, bestätigt.

Über die angeblichen Callot-Zeichnungen der Agramer Metropolitanbibliothek siehe: L. Zahn: Die Handzeichnungen Callots, M. d. G. f. v. K., 1918, pag. 35 und 38.

54. Federzeichnung für die Folge „Der verlorene Sohn." Details zu M. 61. Eremitage.

— Dessins de Jacques Callot existant dans la galerie royale de Florence par Charles Pini. 104 feuilles photographies avec 250 dessins. Florenz 1875.

— Photographien von A. Braun, Dornach-Paris, nach einigen Zeichnungen des Britischen Museums, der Uffizien, des Liller Museums usw.

— Photographien Alinaris nach den Handzeichnungen der Uffizien.

— Foucque de Vagnonville in der Zeitschrift „L'Art", 1876 Bd. V; 1877 Bd. I—V; 1878 Bd. I und II. Schlechte Reproduktionen nach einigen Handzeichnungen der Uffizien.

— Henry de Chennevières: Les dessins du Louvre. Paris 1882. II. 3 Tafeln mit 17 Abbildungen. III. 2 Tafeln mit 16 Abbildungen, alle aus Mariettes Album. Unzulängliche Reproduktionen.

— Marius Vachon: Jacques Callot. Paris 1886. Unter den durchwegs schlechten Reproduktionen einige nach dem Skizzenbuch der Madame de Charras.

— Woermann: Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett Dresden. München 1897. Mappe V. Lichtdrucke nach 5 Zeichnungen, von denen nur eine eine Orig.-Zeichnung Callots ist.

— Guiffrey-Marcel: Inventaire générale des dessins du Muséee du Louvre. Paris 1907 ff. Bd. II. 120-127; Bd. III. 3-19. 88 oft stark verkleinernde Lichtdrucke.

— H. Kleinmann & Cie.: Dessins des Maîtres Français. Haarlem, 1908. V. T. 30: Eine Landschaft, ähnlich M. 716. Mittelmäßiger Lichtdruck.

— Herrmann Nasse: Jacques Callot. 1. Auflage. Leipzig 1910. 2. Auflage 1923. Einige Handzeichnungen Callots (darunter ein paar fragliche) in guten Lichtdrucken.

— Gazette des Beaux-arts. Paris 1911. Bruwaert bespricht hier 2 von ihm entdeckte Federzeichnungen Callots in der Pariser Nationalbibliothek. Gute Abbildungen.

— Monatshefte für Kunstwissenschaft. V. Leipzig 1912. H. Nasse bespricht hier die von ihm entdeckte Münchner Zeichnung der „Kreuzannagelung." Abbildung auf Tafel 55.

— Vasari Society. Bd. V und VI. Blätter aus dem Skizzenbuch des M. de Pass in Falmouth in faksimilegetreuen Lichtdrucken.

— Dieselbe. Bd. IX. „La Foire de Grondeville" aus der Sammlung des A. Holland-Hilbert in faksimilegetreuem Lichtdruck.

— Burlington Magazine, 1912. II. Katalog der Zeichnungen Callots im Britischen Museum von Hind. Einige Autotypien.

— I Disegni della R. Galleria degli Uffizi di Firenze. Olschki, Florenz. Disegni di Jacopo Callot e Stefano della Bella. Faksimilegetreue Lichtdrucke nach einigen der vorzüglichsten Zeichnungen der Uffizien. (Die 2 Landschaften, die in einem vorhergehenden Bande publiziert sind, sind m. E. weder von Callot, noch überhaupt französisch, sondern rein italienisch.)

— Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Nr. 1 und 2. Wien 1918. L. Zahn: Die Handzeichnungen Callots. Mit Autotypien hauptsächlich nach Zeichnungen der Eremitage.

— Josef Meder: Albertina Faksimile. Wien 1922. Tafel 35. Faksimilegetreuer Lichtdruck der Albertina Zeichnung zum „Jahrmarkt von Impruneta."

— Abbildungen nach falschen Zuschreibungen an Callot enthalten: M. Thausing: Un livre d'esquisses de Jacques Callot, Paris 1880. — Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina Bd. 12, Nr. 1404. — Fr. Malaguzzi Valeri: I Disegni della R. Pinacoteca di Brera, 1912. — A. Schneider: Izvorni Crteži Callotovi U Metropolitansky Kujizuni Zagrebackoj. Agram 1913.

LITERATUR

Hauptwerke über Callot:

E. Meaume: Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot. Paris-Nancy 1860. Grundlegende Arbeit über den Radierer Callot mit verläßlichem und erschöpfendem Katalog der Radierungen und Kupferstiche.

P. P. Plan: Jacques Callot, Maître Graveur, Brüssel 1911. Neuer, Meaume in einigen Einzelheiten korrigierender Katalog. Ausgezeichnete Lichtdrucke nach den wichtigsten Radierungen und Stichen. Besprechung von H. Nasse im Monatshefte für Kunstwissenschaft 1912.

H. Nasse: Jacques Callot. In „Meister der Graphik." 1. Aufl. Leipzig 1910; 2. Aufl. 1923.

E. Bruwaert: Vie de Jacques Callot, graveur lorrain. Paris. Société pour l'étude de la gravure française. 1912. Neben Meaume das wichtigste Werk über Callot. Wissenschaftlich exakte Biographie, die vor allem mit den Callot-Legenden aufräumt. Neue Datierungen auf Grund der jeweils von Callot verwendeten Signaturen. In vielen Fällen habe ich mich den Datierungen Bruwaerts angeschlossen.

Weitere Literaturangaben, Callot betreffend, findet man bei Nasse und Bruwaert a. a. O.

Über das Verhältnis Rembrandts zu Callot siehe: W. Fraenger: „Der junge Rembrandt". Heidelberg 1920.

Ein von Nasse a. a. O. auch in der 2. Auflage seines Buches nicht angeführter Aufsatz über Callot in "The print Collectors Quarterly", Oktober 1914, pag. 277 ff. von Georges Hellmann bringt nicht wesentlich Neues.

ANMERKUNGEN
zum ersten Abschnitt.

1

Die Gesamtsumme der Legate in Callots Testament belief sich auf 8600 frs. barrois. Davon entfielen auf fromme Stiftungen: für Messen 2000 frs.; für den Altar des S. François de Paule in Notre Dame du Bon Secours 400 frs.; für Notre Dame des Anges 100 frs.; für das Kloster der grauen Schwestern 50 frs.

2

„. . . le malheur du Duc Charles avait faict reduire toute cette magnificence de la nature et de l'art en un desert horrible". Aus dem Bericht eines Zeitgenossen, Nicolas Goulas, Memoires, Paris.

S. Bruwaert pag. 160 über Instruktionen Richelieus an M. de Brassac zwecks schärfster Verfolgung aller „Legitimisten".

3

Die „echoppe" ist eine schräg abgeschliffene Nadel, die mit der Kante einen dünnen, mit der

Fläche einen breiten Strich gibt. Durch die echoppe-Technik erreichte Callot die von A. Bosse gerühmte „imitation du burin".

4

Weitere Porträts Callots:
A. Bosse (1636), Moncornet und Raphael Custos (1650) kopieren Lasne.
Sandrarts „Academia Tedesca", 1675 enthält eine Kopie nach van Dyck-Vorsterman von Richard Collin. Nach derselben Vorlage hat Edme le Boulonnais seinen Stich für Bullart, Académie des sciences et des arts, Brüssel, 1682 kopiert. Desgleichen Lubin für Ch. Perrault, Hommes illustres, 1696. M. Gini, Bologna 1788 gibt eine Person aus der Zeit Ludwigs XIV. für Callot aus.
Das angebliche Selbstporträt Callots in den Uffizien hat P. An. Pazzi, 1824 gestochen.
Ein Selbstporträt Callots haben wir nach Mariette auf dem hl. Mansuy (M. 141) „sous la figure d'un garde qui est au coin de la planche" vor uns.

5

Der arme, schwindsüchtige Louis Bertrand (1807—1841) schreibt im Vorwort seines einzigen Meisterwerks, zu dem ihm seine journalistische Fronarbeit Zeit ließ, im „Gaspard de la Nuit": „Callot . . . ist der prahlerische und kecke Landsknecht, der auf dem Platze einherstolziert, der Lärm in der Schenke schlägt, der die Zigeunermädchen an sich reißt, der nur bei seinem Degen und seiner Flinte schwört, der keine andere Sorge hat, als den Schnurrbart zu wichsen."

6

C's Familie ist angeblich burgundischer Abkunft. Erster namentlich genannter Ahne nach R. P. Pelletier: „Dictionnaire de la noblesse de Lorraine" ist Ponce Callot (um 1400). Der Großvater des Künstlers war Claude (cc, 1534—1594), Heereslieferant, Hotelier und Soldat, 1584 von Charles III. geadelt. Seine Frau zählte unter ihre Ahnen die Jungfrau von Orleans. Sandrart gibt als Geburtsjahr C's 1589, Mariette 1592, Félibien 1593, Baldinucci 1594 an. Nach dem Epitaph ist Callot am 24 März 1635 mit 43 Jahren gestorben.

7

Daß Thomassins' Gattin nicht den besten Leumund besaß, erhellt die Tatsache einer Klage ihres Gatten gegen den Zimmerherrn Valerien Tetti, einen flämischen Handschuhmacher, der über Gerometta üble Reden geführt hatte. Das Gericht entschied sich allerdings für eine Verurteilung des Angeklagten.

8

Der Brief kommt 1840 in der Sammlung des Marchese Francesco Ballati Nerei in Siena vor, bei dessen Tode er an Mario Ballati Nerei in Florenz überging. Wenige Jahre nach dem Hinscheiden dieses Besitzers (1886) verschwand er. Siehe: Michel-Angelo Gualandi, Nuova Raccolta di lettere sulla Pittura, Bologna 1845, Bd. II., pag. 50.

9

Nach angeblichen Clair-obscur-Zeichnungen C's (wo befinden sie sich heute?) hat Franz van den Wyngaerten 4 Blätter radiert: „Wiege bei Kerzenschein", „Nächtliches Konzert", „Totenkopfmönche", „Magdalena vor dem Spiegel". Letztere auch von Rembrandt radiert.

10

Sonderstudie über die „Balli“ von Victor Manheimer: „Die balli von Jacques Callot“, Potsdam 1921.

11

In die vorrömische Zeit wurden bis auf Brenvaert allgemein datiert: Der Porträtstich Karl III. die Genealogie der Porcellets, das Armorial von Lothringen.
ad Porträtstich Karl III. bemerkt Br. sehr richtig, daß sich die Jahreszahl 1607 nicht auf die Entstehung des Stiches, sondern auf das als Vorlage dienende Gemälde von Jacques Dauglus bezieht. Die Signatur ist die der letzten römischen Werke. Br. datiert daher den Stich in den Februar 1612.
ad Genealogie: Nach der Signatur datiert Br. das Werk in den Herbst 1621.
ad Armorial: Unter Berufung auf das Zeugnis Marivins datiert Br. den Beginn dieser umfänglichen Folge in die letzte Lebenszeit C's. Siehe über das Armorial auch die Angaben bei Mariette, Abecedario, pag. 267 — 68.

12

Über A. Tempesta siehe: H. Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. Berlin 1920.

13

Über B. Poccetti siehe: H. Voß, a. a. O.

14

Callot hat Stiche von Collaert, Farinati, Sadeler, Swanenburg usw. kopiert.

15

Die Statistik stammt von Teniers dem Jüngeren, der die Radierung in einem Gemälde (München, Alte Pinakothek) kopiert hat. Die eigene Kopie Callots, die er kurz nach seiner Rückkehr in die Heimat (1622) bewerkstelligt hat, steht der ersten Platte an Feinheit und Vielfältigkeit der Nadelarbeit nach. Viel Stichelarbeit.

16

„Die besondere Bewegung des französischen Barockraumes ist die Longitudinalbewegung, der überall in städtebaulichen Anlangen (langgestreckte, breite Straßenzüge mit einheitlichen Häuserfronten) wie in der Gesamtdisposition der großen Schlösser und Hotels (enfilade der Räume, Vorliebe für lange Galerien usw.) Ausdruck verliehen wird.“ Aus O. Höver: Vergleichende Architekturgeschichte. Erscheint im Laufe 1924 im „Verlag der Wissenschaften“, München. Zitiert nach dem Manuskript.

Zum zweiten Abschnitt

1

„L'on convient qu'il n'est pas possible de mettre plus d'esprit dans sa gravure que Callot en a mis dans la sienne. Il est pourtant vrai que ses dessins sont encore infiniment plus spirituels.“ Mariette, Abecedario, pag. 285.

2

Baldinucci, Cominciamento dell'arti, Florenz 1686, überliefert eine ihm von dem Augenarzt Jecinto-Andrea Cicognoni erzählte Anekdote, nach der dieser Augenzeuge gewesen sei, wie Callot auf der Platte für „Impruneta" leere Stellen ohne Zeichenvorlage sofort mit seiner Nadel ausgefüllt habe. Baldinucci fügt hinzu, daß Callot dieses Improvisationstalent oft gezeigt habe.

3

Siehe Mariette, Abecedario, pag. 286. Die diesbezügliche Stelle zitiert in meinem Buche auf pag. 94.

4

Der Katalog der Sammlung M. de Julienne (1767) führte eine Zeichnung zum hl. Sebastien „au fusain, lavé de bistre" an.

5

H. Voß: Zwei Gemälde Callots im Warschauer Museum. Zeitsch. f. b. K. XXI, 1910. Voß schreibt diese Gemälde mit Recht A. Magnasco zu.
Die Frage, ob Callot gemalt hat, ist oft gestellt und verschieden beantwortet worden. Mit Sicherheit hat man jedenfalls bisher noch keines der angeblichen Gemälde Callots für unseren Künstler in Anspruch nehmen können. Meaume weist auf die Grabschrift Callots hin, die den Verstorbenen nur als „Stecher" feiert.
Literatur zur Frage, ob Callot gemalt hat:
Mariette, Abecedario, pag. 288 über 4 angebliche Gemälde Callots bei Großherzog in Florenz, die 4 Szenen aus der „vie des Bohémiens" darstellend, und ein Gemälde des sein Hab und Gut verspielenden verlorenen Sohnes (Mariette meint wahrscheinlich „Le brelan")
De Haldat: Examen d'un tableau attribué à Jacques Callot i. d. Mémoires de la société des sciences et des arts. Nancy 1849. pag. 167. (Schreibt Callot mehrere Gemälde zu.)
Foucque de Vagnonville in „L'art" 1876.
E. Meaume: Tableaux faussement attribués à Jacques Callot. Nancy 1878.

6

A. Schneider, a. a. O., wagt an der Echtheit der Agramer Federzeichnung zum „Hospitalbild" (M 579) aus den Großen Schrecken des Krieges gar nicht zu zweifeln. Die Art, wie die einheitliche Szene der Radierung hier in zwei übereinandergeordnete Fragmente aufgelöst ist, läßt an die 11 Federzeichnungen zum „verlorenen Sohn" denken. Aber die haardünne, unsichere Strichführung, die ängstlich mit spitzer Feder gezogenen Konturen, die Kleinlichkeit der Zeichnung der Bäume und der zittrigen Terrainlinien schließen jeden Gedanken an Callot aus. Der Louvre besitzt zu derselben Radierung eine gleichsinnige, von der endgültigen Fassung wesentlich verschiedene Zeichnung in schwarzer Kreide (G. M. II, 1781, Abb. 53), deren freizügige energische Art die Schwächlichkeit des Agramer Blattes besonders fühlbar macht. Von der Hand, die die Agramer Skizze gezeichnet hat, muß auch eine in Feder ausgeführte Soldatengruppe aus der Sammlung Baldinucci, jetzt im Louvre (G. M. III, 1947), stammen; sie wurde von den Herausgebern des Louvre-Inventars mit Recht unter die falschen Zuschreibungen verwiesen.

Bei der Agramer Zeichnung dürfte es sich nach dem Gesagten wohl um eine Fälschung handeln.

7

Eine vorzügliche Charakteristik des Zeichenstils Callots findet man bei W. Fraenger: „Der junge Rembrandt", Heidelberg 1920.

8

Über Stefano della Bella: Vesme, Le Peintre graveur italien. Mailand 1906. pag. 66 ff.
Oskar Levertin: Jacques Callot, Minden i. W. 1911, pag. 137 ff.
Herrmann Nasse: Stefano della Bella, Straßburg 1913.

Zum dritten Abschnitt

1

Callot hinterließ bei seinem Fortgang aus Florenz in seinen Schubladen eine Fülle von Zeichnungen, die in den Besitz der Medici übergingen und heute den Grundstock der Uffizien-sammlung bilden.

2

Félibien, Entretiens sur la vie des peintres, Paris 1666 — 68: „M. Vivot, contrôleur de la maison du roi, intelligent et curieux en peinture, a gardé longtemps toutes les études de la main de Callot, des gravures faites pour la tragédie de Soliman, lesquelles le sieur Silvestre conserve présentement avec plusieurs autres dessins de cet excellent homme". Und etwas weiter: „Le sieur Silvestre a quarante-deux dessins à la plume, de ceux que Callot faisait alors pour M. le duc d'Orléans".

3

Mariette, Abecedario, pag. 288: . . . car j'ay veu une épreuve d'une des dites batailles, la planche n'étant pas encore finie (c'est celle, où il y a dans le milieu un cavalier qui vient en avant); il y avoit plusieurs pensées de monstres et de figures grotesques, dessinées par Callot, pour introduire dans ledit sujet de la Tentation, et l'on voit par là que, dans le temps qu'il gravoit lad. planche de bataille, il avoit l'idée pleinne de pensées pour ladite tentation, lesquelles il mettoit alors sur le papier. Cette épreuve singulière est dans l'œuvre de Callot, qu'avoit rassemblée l'abbé de Villeloin."

4

1723 erwarb Jacques Fagnani die Platten der Belagerungen von Ré und La Rochelle, die sich vorher zuerst bei Delorme, dann bei der Familie Richelieu und endlich bei einem Stecher namens Laurent Cars befanden. Nach mannigfachen Schicksalen (siehe Br. a. a. O. pag. 185 — 189) wurden die 12 Platten am 25. Februar 1861 um 500 frs. für die Chalkographie des Louvre erworben.

5

Eine ausgeführte Federzeichnung zur „zweiten Versuchung des hl. Antonius", im Gleichsinne zur Radierung und vollkommen identisch mit dieser, besitzen heute die Uffizien (I. N. 6127). Gute Lichtdruckreproduktion in: I. Disegni della R. Galleria degli Uffizi di Firenze.

6

Siehe Anmerkung 11 der Anmerkungen zum 1. Abschnitt.

7

Die Ölskizze erzielte einen Preis von 24 livres.

8

Für das „cabinet du roi" für 574 livres erworben. Statt 170 Zeichnungen zählt das Album heute nur 163. An der Stelle der Skizzen zur Großen Passion befinden sich jetzt die Zeichnungen zur Kleinen Passion. (G. M. 1927—38), die M. Lemaire im Juni 1864 für 500 frs. erworben hatte.

ABKÜRZUNGEN IM TEXT

Br = E. Bruwaert: Vie de Jacques Callot, Paris 1912.
G. M = Guiffrey-Marcel: Inventaire générale desdessins du Louvre. Paris 1907. Bd. II u. III.
H = M. Hind über die Zeichnungen des Britischen Museums im Burlington Magazine 1912.
J. N. = Inventar-Nummer.
M = E. Meaume: Recherches sur la vie et les ouvrages des Jacques Callot. Paris-Nancy 1860.
M. d. G. f. v. K. = Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien.
M. f. K. = Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig.
Zeitschr. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig.

Dieses Werk wurde im Auftrage des O. C. Recht Verlages bei der Mandruck A.G. / München in der Cochin-Antiqua in einer einmaligen Auflage von 440 numerierten Exemplaren gedruckt. Die Autotypien und Lichtdrucke wurden bei der Firma Bruckmann A.G. / München nach eigenen Aufnahmen des Verfassers hergestellt. Die Einbände verfertigten die Münchner Buchwerkstätten Dr. Noether & Co. Satzanordnung und Ausstattung von Dr. Leopold Zahn. Nummer I - C Ganzleder-Handband. Nummer 101 — 440 Halbleder-Handband.
Dieses Exemplar trägt die Nummer:

TAFELABBILDUNGEN

1. Reiterschlacht.
Schwarze Kreide mit Bister laviert.
Sammlung Cobenzl.
I. N. 577.

2., 3. Rötelstudien zur „Tragédie de Soliman“
(M. 434-439). I. N. 1368 und 1375.

4. Rötelstudie zur „Tragédie de Soliman"
(M. 434-439). I. N. 1371.

5., 6., 7., 8. Karikaturistische Physiognomien in der Art der Bettler.

Feder.

I. N. 951, 940, 948, 958.

9. Mantelfigur für „Zani ou Scapin“
(M. 629). Schwarze Kreide.
Konturen von fremder Hand mit der Feder nachgezogen.
I. N. 820.

10. Junges Mädchen mit Korb.
Für die „varie figure“. Im Gegensinne zu M. 740.
Schwarze Kreide.
I. N. 818.

11. Kavalier.
Schwarze Kreide mit Bister laviert.
Studie zu M. 742 (aus den „varie figure").
I. N. 832.

12, Rasierszene beim Kerzenschein.
Schwarze Kreide mit Bister laviert.
I. N. 830.

13. Hockendes Knäblein.
Schwarze Kreide mit Bister laviert.
Vgl. das Knäblein rechts vorne auf dem Jahrmarkt von Grondeville.
(M. 623). I. N. 816.

14. Männliche Aktstudie.
Schwarze Kreide mit Bister laviert.
I. N. 819.

15. Männliche Aktstudie.
Schwarze Kreide mit Bister laviert.
I. N. 817.

16., 17. Aktstudien für eine „Kreuzannagelung".
Schwarze Kreide mit Bister laviert.
I. N. 755, 754.

18. Himmelfahrt Mariae.
Bleistiftzeichnung mit durchgedrückten Konturen.
Gegensinnig zu M. 99.
I. N. 745.

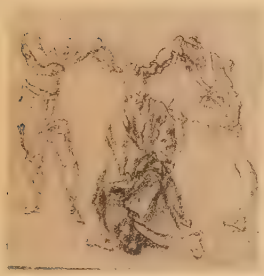
19. Kreuztragung.
Bleistiftzeichnung mit durchgedrückten Konturen.
Gegensinnig zu M. 9.
I. N. 744.

No 743

No 744

20. Christusstudie zur „Geißelung"
(M. 24) der „Kleinen Passion".
Schwarze Kreide.
I. N. 667.

21. Dornenkrönung
(M. 25). Für die „Kleine Passion".
Schwarze Kreide.
I. N. 629.



22., 23. Apostel.

Rötelstudien zur „Fußwaschung" (M. 2) der Großen Passion.

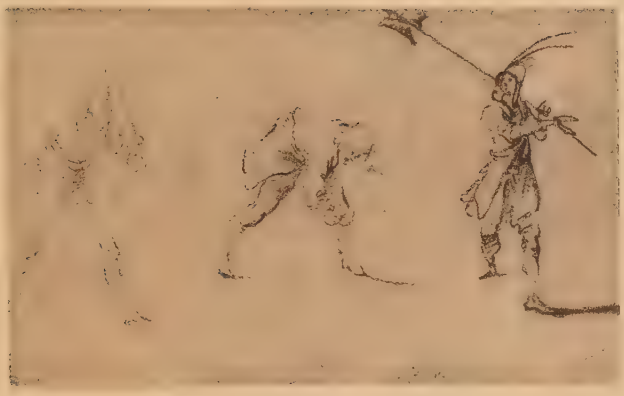
I. N. 673, 675.

24., 25. Studien zur „Verspottung“
(M. 15) der Großen Passion.
Schwarze Kreide.
I. N. 668, 669.

26. Studie zur „Kreuztragung“
(M. 17) der Großen Passion.
Schwarze Kreide.
I, N. 642.

27. Studie zur „Kreuzannagelung“
(M. 18.), Schwarze Kreide.
I, N. 647.

28. Figurenblatt:
Soldat zuschlagend, Sichbückender; Hellebardenträger.
Schwarze Kreide.
I. N. 631.



29. Betender Mann.
Schwarze Kreide mit Bister laviert.
I. N. 899. Um 1625.

30. Titelblatt zu den „Divers sujets réunis“
(M. 90).
Schwarze Kreide mit Bister laviert.
I. N. 939.

31. Sitzendes Mädchen,
Schwarze Kreide. Im Gleichsinne zur „Predigt eines Heiligen“
(M. 140). I. N. 789.

32. Mantelfigur.
Schwarze Kreide. Im Gegensinne zur „Predigt eines Heiligen“,
I. N. 793.

33. Verhüllte hockende Gestalt.
Schwarze Kreide.
I. N. 791.

34. Zwei Kavaliere.

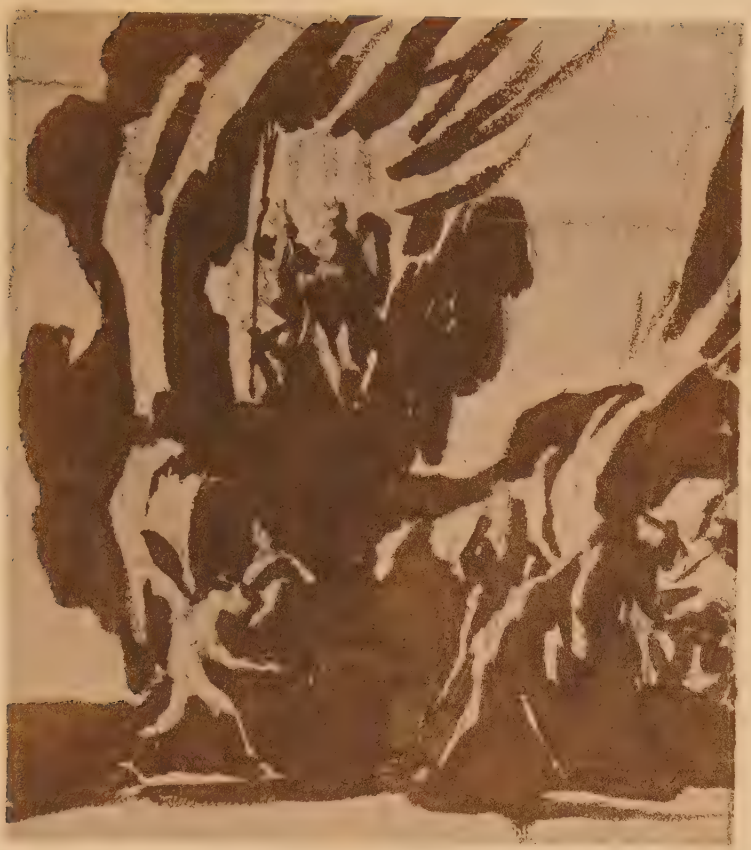
Für das „Parterre von Nancy" (M. 622).

Radierung datiert 1625. Schwarze Kreide mit Bister laviert.

I. N. 829.

35. „Le parterre de Nancy".
Schwarze Kreide mit Bister laviert, Wappen in Rötel.
Gegensinnig zu M. 622. Radierung datiert 1625,
I. N. 1526.

36. Entrée de M. M. Convonge et de Chalabre
(M. 496). Radierung von 1627. Schwarze Kreide mit Bister laviert.
I. N. 1525.



37. Figurenstudien:
Die Frau links für die „Zigeuner" (M. 667-670),
die übrigen für das „Rote Meer" (M. 1).
Radierung M. 1 datiert 1629. Schwarze Kreide.
I. N. 696.

38., 39., 40. Studien für die „Zigeuner“
(M. 667 bis 670). Schwarze Kreide.
I. N. 1133, 1136, 1144.

41. Gruppe für den „Sklavenmarkt“
(M. 712). Radierung datiert 1629. Schwarze Kreide.
I. N. 1401.

42. Ein Rutenbindender.
Schwarze Kreide.
I. N. 1009.

43. Sitzender Bauer mit übergeschlagenen Beinen.
Schwarze Kreide.
I. N. 737.

44. Dame in Rückenansicht.
Vgl. rechte Dame auf „Deux dames de condition"
(M. 672). Schwarze Kreide,
I. N. 739.

45. Engel für die „Verkündigung“
(M. 71). Schwarze Kreide.
I. N. 649.

46. Maria für die „Verkündigung“
(M. 71). Schwarze Kreide.
I. N. 651.

47. Frau mit Kind am Arm.
Schwarze Kreide.
I. N. 735.

48. Sitzender Soldat,
I. N. 734.

49. „L'orgueil"
(M. 157). Aus den 7 Todsünden.
Schwarze Kreide.
I. N. 157.

50. Die Flucht nach Ägypten.
Schwarze Kreide. Gegensinnige Studie für das „Heiligenbuch“
(M. 302-425).
I. N. 1524.

51. Die heilige Dorothea.

Schwarze Kreide mit Bister laviert, Gegensinnige Studie zum „Heiligenbuch“

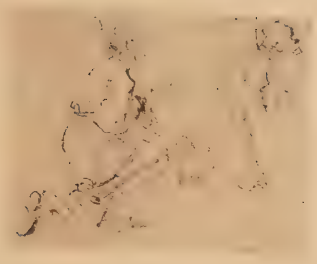
(M. 302-425).

I, N. 1522.

52. „S. Tête évêque".
Gegensinnige Rötelstudie zum „Heiligenbuch"
(M. 302-425).
I. N. 1521.

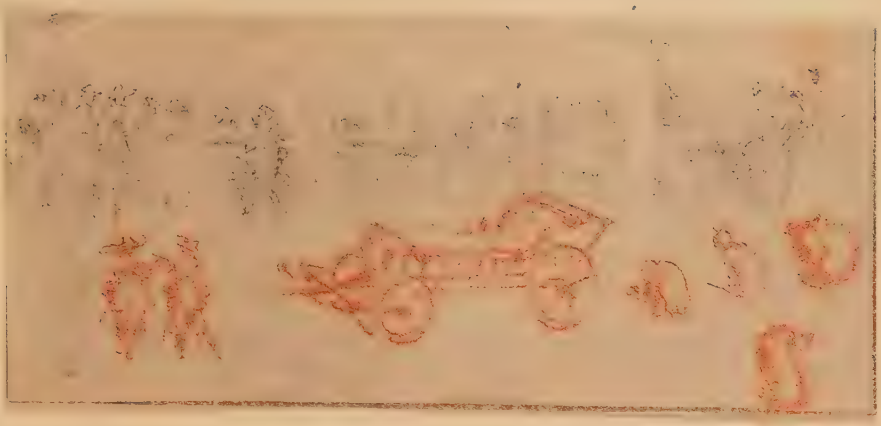
53. Kniende Sklaven für den „Sklavenmarkt“
(M. 712). Schwarze Kreide.
I. N. 1015.

54. Der Henker bindet den Deliquenten an den Pfahl.
Für „Le Bûcher“ (M. 576) aus den Grandes Misères de la guerre.
Schwarze Kreide.
I. N. 1304.



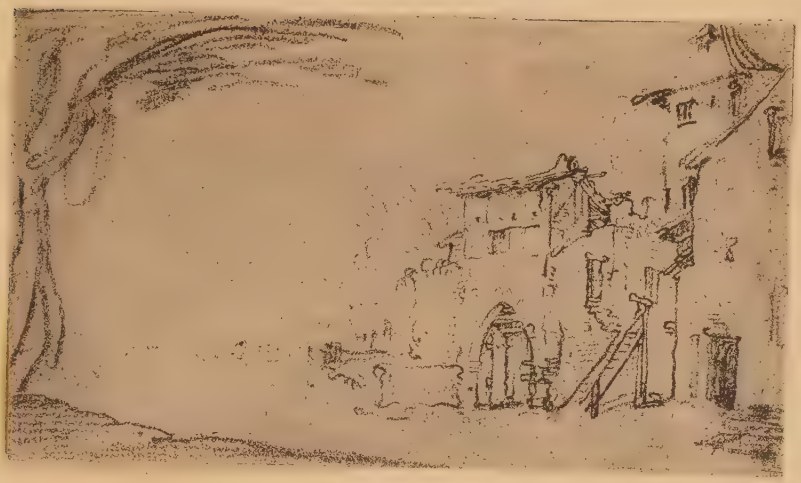
55. Zuschauer hinter einer Barrière.
Schwarze Kreide.
Kavaliere, Wagen und Katzen. Rötel.
I. N. 1307.

56. Sterbende für „Les mendiants et les mourants"
(M. 579) aus den Grandes Misères de la guerre.
Schwarze Kreide.
I. N. 1394.



57. Landschaft mit Schloß.
Schwarze Kreide.
I. N. 932.

58. Landschaft.
Für „Les mendiants et les mourants" (M. 579)
aus den Grandes Misères de la guerre. Schwarze Kreide.
I. N. 933.



59. Zwei Streitende.
In der Art der „Grandes Misères de la guerre".
Schwarze Kreide.
I. N. 1131.

60. Kniender vor der Enthauptung.
Rechts davon verkehrt: Ein Laufender.
Schwarze Kreide.
I. N. 1010.

61. Ein rücklings zu Boden Gestürzter.
Schwarze Kreide.
I. N. 968.

62. Apostelfigur (?).

Rötel.

I. N. 646.

63. Enthauptung eines Heiligen.

Rötelstudie im Gegensinne zu M. 133.

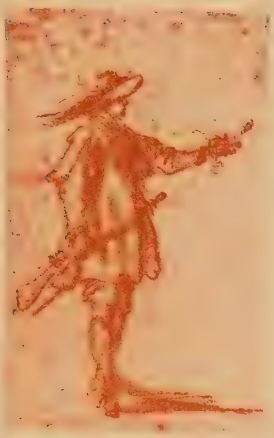
I. N. 793.

64. Bogenschütze für den „Heiligen Sebastian“
(M. 137). Rötel.
I. N. 1305.

65. Bogenschütze für den „Heiligen Sebastian“
(M. 137). Rötel.
I. N. 1309.

66. Kavalier mit Gewehr.
In der Art der Gestalten der „Fantaisies"
(M. 868-881). Rötel.
I. N. 1397.

67. Kavalier mit Weinglas.
In der Art der Gestalten der „Fantaisies".
Rötel.
I. N. 1399.

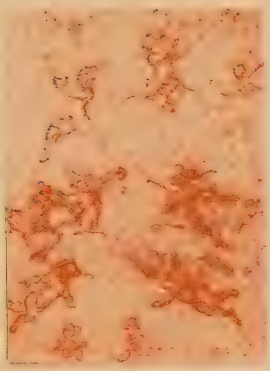


68. Dame in Rückenansicht.
In der Art der Gestalten der „Fantaisies".
Rötel.
I. N. 790.

69. Fliegende Engelknäblein.

Rötel.

I. N. 1007.



70. Zwei Bauern.

Rötel.

I. N. 1398.

71. Apostelfigur.
Verwandt den Gestalten aus dem „Neuen Testament"
(M. 37-47). Schwarze Kreide.
I. N. 979.

72. Eingeschlafene Frau.
Schwarze Kreide.
I. N. 1008.